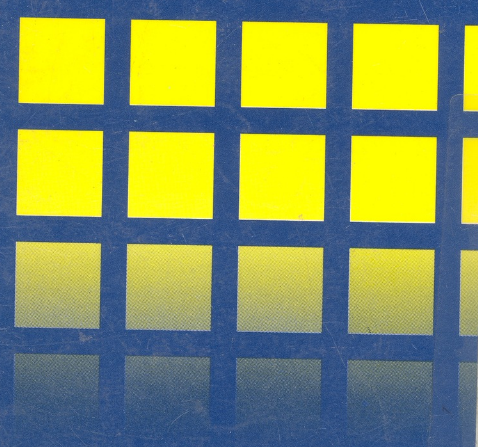
أدبيات

فنون الأدب العالمي

الدكتور نبيل راغب





الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

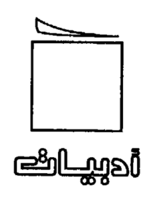
أدبيات

فنون الأدب العالمي

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي بكلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية





الدكتور نبيل راغب

أستاذ النقد الأدبي بأكاديمية الفنون



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٢٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت ، ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٦

رقم الإيداع ٣٩٣١ / ١٩٩٦

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠٢٠٣-٩

طبع في دار نوبار للطباعة – القاهرة

المحتويات

الصفحة	
١-٤	المقدمة
٥-٨٧	**الباب الأول : الأدب**
٥	الفصل الأول : الأسطورة
١٣	الفصل الثاني : الشِّعر
٢٣	الفصل الثالث : أدب الرِّحْلات
٣٥	الفصل الرابع : الْمَلْحَمَة
٤٦	الفصل الخامس : السِّيرة الذّاتِيَّة
٥٨	الفصل السادس : أدب الأطفال
٦٩	الفصل السابع : الأدب الْمُقارِن
٨١	الفصل الثامن : المقالة
٨٨-١٧٠	**الباب الثاني : الْمَسْرَح**
٨٨	الفصل الأول : الدِّراما
٩٧	الفصل الثاني : الْمَسْرَحُ الشِّعْرِيّ
١١٢	الفصل الثالث : التِّراجيديا (الْمَأساة)
١٢٢	الفصل الرابع : الكوميديا (الْمَلْهاة)
١٣٢	الفصل الخامس : الكوميديا ديلارتي (الْمَلْهاةُ الْمُرْتَجَلَة)

الصفحة

١٤١ الفصل السادس : الفارْص (الكوميديا الهَزْلية)

١٤٨ الفصل السابع : الميلودراما (الْمَشْجاة)

١٥٧ الفصل الثامن : البيرْليسْك (التَّهْريجُ الفُكاهيّ)

١٦٥ الفصل التاسع : الفُودڤيل (الْمَسْلاة)

١٧١-٢٢٦ الباب الثالث : الرِّواية

١٧١ الفصل الأول : الرِّواية

١٨٧ الفصل الثاني : القِصَّة القَصيرَة

١٩٧ الفصل الثالث : الرِّواية العِلْمِيَّة

٢٠٩ الفصل الرابع : الرِّواية القُوطِيَّة

٢١٧ الفصل الخامس : القِصَّةُ البوليسيَّة

٢٢٧-٢٨٢ الباب الرابع : فُنون أدبِيَّة أخرى

٢٢٧ الفصل الأول : الخَطابة

٢٤٢ الفصل الثاني : الأمْثالُ الشَّعبِيَّة

٢٥٢ الفصل الثالث : الكاريكاتير

٢٦٢ الفصل الرابع : التَّرْجَمَة

٢٧٤ الفصل الخامس : الدِّعاية

المقدمة

إذا نظرنا إلى وضع حركة النقد الأدبي في مصر والعالم العربيّ ، فإننا سنصاب بخيبة أمل كبيرة؛ ذلك أن المدَّعين من النُّقّاد يتيحون الفرصة للمدَّعين من الأدباء ، والمحصِّلة النِّهائية تتمثل في المزيد من الادِّعاء والتخبط والجهل . ويكفي أن ننصت إلى هؤلاء النقاد الذين يفرضون أنفسهم على الصِّحافة وأجهزة الإعلام كي ندرك عدم وعيهم بألفباء النَّقد الموضوعي ؛ فهم يستخدمون المصطلحات الأدبية في غَيْر محلِّها لإيهام القارئ أو المُستمِع بعلمهم الغزير وثقافتهم الواسعة . وبعضهم لا يعي الأسُسَ العلمية والتاريخية التي نهضت عليها فنون الأدب العالمي ؛ ولذلك يخلو حديثهم عنها من المنهج العلمي المتَّسق .

و لذلك فإن هذا الكِتاب « فنون الأدب العالَمي » ،موجَّه إلى المتذوِّق العادي والناقِد المتخصِّص في آنٍ واحد : فهو يسعى إلى توعية جمهور المتذوِّقين بحقيقة الفنون والأشكال والمصطَلحات الأدبية المتداولة ، وأصولها التاريخية ، وتطورها من خلال أشكال فنية محددة ومتبلورة ، وفلسفتها الإنسانِيَّة والفكرية التي منحتها شخصيتها المتميِّزة . وقد تم هذا من خلال الباب الأول عن **الأدب** ، ويَشْتَمِل على ثمانية فصول هي : الأسطورة والشِّعر وأدب الرِّحلات والملحمة والسِّيرة الذاتية وأدب الأطفال والأدب

المقارن والمقالة . والباب الثاني عن المسرح ويشتمل على تسعة فصول هي : الدّراما والمسرح الشّعري والتّراجيديا والكوميديا والكوميديا ديلارتي والفارص والميلودراما والبيرليسك والفودفيل . والباب الثالث عن الرّواية ويشتمل على خمسة فصول هي : الرواية والقصة القصيرة والرواية العلمية والرّواية القوطية والقصة البوليسية . ثم الباب الرابع والأخير وهو عن فنون أدبية أخرى ويشتمل على خمسة فصول هي : الخطابة والأمثال الشعبية والكاريكاتير والتّرجمة والدّعاية .

من خلال هذه الأبواب والفصول يستطيع المتذوّق أو القارئ أو المُشاهِد أو المُستِمع أن يُلمّ بتقاليد فنون الأدب العالمي بصفة عامة ، والفن الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الذي يتذوقه - بصفة خاصة - وبذلك يتسع أفقه ، وتزداد قدرته على التّذوُّق والتّقويم بنفسِه ، ويكون بذلك يقظًا في مواجهة أي ناقد مدعٍ يحاول وضعه موضع التلميذ الغِرّ في مواجهة الأستاذ العالم ؛ ذلك أن التذوق الفني ملك للجميع وليس مقصورًا على النقاد وحدهم ، بل يمكن أن يتحول المتذوق العادي إلى ناقد - بمعنى الكلمة - إذا ما استوعب المصطلحات والتقاليد والأشكال والفنون الأدبية على أساس علمي مقنّن ومعايير نقدية موضوعية .

كذلك فإن هذا الكتاب موجه إلى النّاقِد الأدبي أيضًا ، حتى يكون بين يديه كلما تطلب عمله اللُّجوءَ إلى بعض المصطلحات العلمية والتّعريفات المحدَّدة ، أو المراحل التاريخية التي ميزت الفن الأدبي الذي يعالجه ، أو الأعلام الذين حدَّدوا مساره وملامحه ، ثم مقارنة كل هذا بالعَمَل الأدبي الجديد المطروح للتّحليل النقديّ حتى يبين الناقد للجمهور المدى الذي بلغه

الإنجاز الأدبي الجديد ، وإلى أي مدى استطاع توسيع رقعة التقاليد المرتبطة بهذا الفن الأدبي بصفة عامة . وإذا أراد الناقد التوسُّع والتبحُّر في فنون الأدب العالمي . ففي استطاعته أن يستعينَ بالمراجع وأمَّهات الكتب التي ورد ذكرها في نهاية الكتاب ، الذي اعتمد عليها أساسًا في استخراج مضمونه المُرتبِط بالأدب العالمي .

أمّا مضمونه المُرتبِط بالأدب العربي فقد استمدَّه من قائمة المراجع العربية ، بالإضافة إلى خبرة مؤلف الكتاب العَمَليّة في مجال النقد الأدبي في العالم العربي ، ودراساته المنشورة عن المذاهب الأدبية ، ومعالم الأدب العالمي المعاصر ، وإنجازات أدباء القرن العشرين ، والتفسير العلمي للأدب ، والمسرح المصري المعاصر وغيرها . من هنا -كان اهتمام الكاتب بالأدب العربي الكلاسيكي ، والحديث قَدْرَ اهتمامه بالأدب العالمي وتطوُّرِه على مَرِّ العصور . فإذا كنا نواكب فنون الأدب العالمي منذ قديم الزمان في مجالات الشِّعر والملحمة والأسطورة وأدب الرِّحلات والتَّرجمة والسّيرة الذاتية والخَطابة ، فإننا استفدنا بإنجازاته الحديثة ، مثل المسرح والرِّواية والقصة القصيرة وأدب الأطفال ، وتمكنّا من تأصيلها في تربتنا الأدبية ، لدرجة أن مَن يتابع حركتنا الأدبية اليوم قد يظن أن هذه الفنون الأدبية لها جذورٌ ضارِبة في تربة الأدب العربي العريق ، هذا إذا لم يكن على دراية بالخلفية التاريخية التي تؤكد - على سبيل المثال - أن المسرح في العالم العربي لا يَزيد عمره على قرن واحد من الزمان إلا بِعَقْد واحد أو يَزيد قليلا ، في حين يحدد بعض النُّقّاد عمر الرواية العربية بمفهومها الحديث بأقلَّ من قرن واحِد .

وهذا الكتاب يسعى إلى وصل الحياة الأدبية الأكاديمية المنعزلة داخل

أسوار المعاهد والجامعات ، بالحياة الأدبية العامة التي نعيشها على صفحات الصُّحف ، ومن خلال أجهزة الإعلام ، وعلى مِنصّات المسارح ، وفي بطون الكُتُب. ذلك أن هذا الانفصال المفتعل يجني على الدِّراسات الأدبية الأكاديمية التي تنعزل عن جذورها الحية في تربة المجتمع ، وعلى الأعمال الأدبية الجادة التي تعاني بالفعل من تخبط النقاد الشّلليين والانطباعيين .

ومما لا شك فيه أن رفع درجة الوعي النقدي والأدبي والفني عند الجمهور ، لا بد أن يؤدي بالضرورة إلى تعرية مظاهر الادِّعاء والزَّيف والسطحية ، بحيث تتلاشى من تلقاء نفسها ، وبذلك ترسخ الضَّوابط والمعايير والمقاييس في مجال الأدب الذي سيغلق عندئذ أبوابه في وجه كل من هبَّ و دبَّ ، سواء من مُدَّعي النَّقد أو مُدَّعي الأدب .

المهندسين : فبراير ١٩٩٦ — نبيل راغب

الباب الأول
الأدب

الفصل الأول
الأسطورة

استُخدِمتْ كلمةُ « أسطورة » أو « حكاية خرافية» fable ، استخداماتٍ متعدِّدة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى اصطلاحها الفني الحالي كنوع أدبي له شخصيتُه المتميزة . فمثلاً استخدمت في تَسْمية السرد الروائي الخيالي الذي يدور حول قُوى ما فوق الطَّبيعة ، أو حول الأشخاص الذين لا يَمتُّون إلى عالمنا بصِلة ، وغالبًا ما ينتمون بطريقة أو بأخرى إلى الفن الفولكلوريِّ الشعبيِّ كما نجد في مفهوم ميلتون وجولد سميث . وأحيانًا تُطلَق كلمة « أسطورة » على أية قصة تدور حول أحداثٍ تافهة ومواقفَ لا معنى لها ، مثلما نجد في حكايات النِّسوة العجائز التي تحدث عنها وايكليف وبيكون ، وأحيانًا أخرى تطلق كلمة « حكاية خرافية » على الصِّياغة الفعلية لأحداث واقعية أو مزيفة ، أو على أشياءَ يُفترض وُجودُها برغم عدم وجودها الفعلي كما في مفهوم مارلو وشكسبير ودرايدن . كذلك

يستخدم الاصطلاحُ في تسمية المواقف أو الأشياء التي أصبحت من قبيل الأمثال والحكم كما عند بن جونسون وتينيسون وثاكري ، وأحيانًا يطلق على حَبْكة المسرحية أو مغزى القصيدة كما يستعمله درايدن وأديسون وصمويل جونسون .

و لم يتبلور اصطلاحُ « الأسطورة » أو « الحكاية الخرافية » إلا في العصور الحديثة عندما أقبل النُّقّاد والباحثون على دراسة هذا النَّوع الأدبي وتخليصه من الخَلْط وسوء الفهم الذي لازَمه بطول تاريخه العريق . فقد دلت الاكتشافات الحديثة للنُّصوص المبكِّرة على أن الإغريق مدينون بشهرتهم في مجال الأسْطورة لكُتّاب الشرق وخاصة الذين أرسوا تقاليدها في بابل وآشور، وأساطير نيدبا عند الهنود وأساطير لُقمان عند العرب ، فقد تركت بصماتها واضحة على أساطير إيسوب الإغريقي الذي عاش في آسيا وتأثر بالأساطير السائدة هناك فقد عاش في القرن السادس قبل الميلاد وله مجموعة باسم القصص الحيوانية التي كان يقصها في المهرجانات والاحتفالات العامة السنوية ؛ لتسلية الزوّار والمتفرجين . ولم يضف إيسوب الكثير إلى منهج سرد الأسطورة ، بحيث ظلّت كما هي لا فنٌّ فيها ولا صنعة ، وتُركِّز على « الحدوتة » كهدفٍ في حد ذاتها .

و قبل إيسوب كتب هيزيود الأساطير التي تدور حول الوحوش الخرافية والحيوانات المفترسة ، وذلك في القرن الثامن قبل الميلاد . وتبعه على المنهج نفسه أركيلوكاس . في ذلك العصر ظهرت أول نُسخة مكتوبة لمجموعة من الأساطير ، وكان الهدفُ منها أن تكون تحت التصرُّف العملي للكُتّاب ، والمتحدِّثين ، والرُّواة . وبعد ذلك ظهرت مجموعات نثرية مشابهة – وصل

بعضها إلينا – وهي ذات مضمونٍ مطوّل إلى حدٍّ كبير . وقد نسبها جامعوها المجهولون إلى إيسوب . وأصبح إيسوب هو الكاتبَ الإغريقيَّ الأشهر في مجال الأسطورة سواء في العصور المبكِّرة أو التي تلت بعد ذلك .

لكن الأسطورة لم يُعْترف بها كنوع أدبيٍّ أو شكل فنيٍّ متميز إلا بعد المؤلَّفات الشِّعرية التي كتبها الأديبان الرومانيان فيدروس وبابريوس في القرن الأول الميلادي . ومن الواضح أن التَّقاليد الأدبية في أوربا الغربية سارت على نهج فيدروس وشُرّاحِه فيما يتصل بأدب الأسطورة ، ولم تهتم كثيرًا بإنجازات إيسوب ، على الرغم من أنَّ فيدروس كان متأثرًا به إلى حدٍّ كبير . وقد يرجع هذا إلى أنَّ إيسوب نَفْسَهُ لم يكتب أية أساطير ، بل جاءت شهرته من استخدام الأساطير بدلاً من الحديث التقريري المباشر ، كما استخدمها في معاملاته اليوميّة ، لأنه كان يرى أنها زاخرة بالحكمة التي غالبًا ما يخلو منها حديث الناس العاديّ الذي يميل بطبيعته إلى الإطناب والثرثرة .

و في بعض الحالات الاستثنائية – التي كانت سرعة البديهة واللماحيّة والإثارة تصل فيها إلى قمتها – تعد أساطير إيسوب المصدرَ الحقيقيَّ الذي نبع منه هذا الفن الأدبي شكلاً وموضوعًا ، فهي تهدف إلى بَلْوَرَةِ مبادئ السُّلوك الإنسا ي في الحياة الواقعية من خلال رموز فنية ومعادلات موضوعية قائمة على الخيال البحت والخرافة الصِّرفة ، ومتجسِّدة بأسلوب طريف شائِق من خلال الأفعال التي تأتيها الحيواناتُ والعمالقة والآلهة وكل الأشياء التي لا تمت إلى الواقع بصلة . فالحيوانات مثلا تتصرف طبقًا لما تمليه عليها طبيعتها باستثناء أنها تنطق وتتكلم . وتتعدَّد الدَّوافع وراء دَلالات هذا السُّلوك ، وهي دوافع يرجع بعضها إلى الفن الفولكلوريِّ الشَّعبيِّ ، والبعض الآخر إلى

ابتكارات الفلسفة الصوفية .

و لا شك أن النَّظرة العامة في هذه الأساطير تميل إلى رُوح الواقع والتهكُّم من الأوضاع غير الطبيعية كما نجد في أساطير الحُورِيات . وقد تمثلت الخطوط الفكرية الرئيسية في السُّخرية من الحماقات الإنسانية ، مثل حماقة التضحية بمكسب ضخم تم الحصولُ عليه بالفعل على أمل اغتنام مكسب أضخمَ ، وحماقة النفس التي لا تشبع ولا تقنع أبدًا ، ومحاولة اكتساب رحمة الذي لا يعرف الرَّحمة أو الشَّفقة ، أو محاولة إظهار الرحمة له ، وحماقة الضَّعيف عندما يتوقَّع أن يتعامل مع القويِّ على قدم المساواة ، وحماقة الاقتناع بفروض وآراء مسبقة لا مبرِّر لها على الإطلاق ، وحماقة الاستسلام للإطراء المصطنع ، والمديح المُغرِض ، وحماقة تخلِّي الإنسان عن طبيعته التلقائية وتقمُّص ما يَتنافى مع تكوينه ، وحماقة الذي ينصب شرَكًا للآخرين فيقع فيه بنفسه مما يجعله مثارًا للتَّهكم والسخرية ، وحماقة القويِّ جسديًا عندما يهزمه الأضعف منه بمهارته وذكائه .

و من ناحية الشكل الفني فإن الأسطورة تنهض دائمًا على حكمة أو مثل أو فكرة مأثورة ، وغالبًا ما تنتهي بإعلان هذا القول المأثور مباشرة على لسان إحدى الشخصيات . وكان استخدام الأساطير في أيِّ سياق أو نص يَعتمد عادة على النظرة الشخصية والنِّسبية وخاصة في المراحل المبكِّرة ، أما النظرة الأخلاقية العامة المطلَقة فلم تعرَف إلا في المراحل المتأخرة عندما أصبحت الأسطورة تنتهي بجملة تقليدية تقول : « هذه الأسطورة تعلِّم كذا وكَيْت » ، حتى يعيَ حكمتها مَن لم يستطع استيعابها من خلال السِّياق . ولم يكن القصد من هذه الأساطير أدبيًا فنيًا بقدر ما كان تعليميًا أخلاقيًا ، ولذلك كان

السياق تحت رحمة هذه النظرة الأخلاقية التي حطمته تمامًا في بعض الأحيان، ولم يُصبِحْ للأسطورة شكلٌ محدَّد . أمّا الأسطورة العادية فكانت تُوازِن بصفة عامة بين السَّرد الرَّمزي للأحداث والمواقف ، وبين الختام الأخلاقي الذي يحمل مغزاها الفكري .

و قد قسَّم الفيلسوف الألماني هيردر الأساطير إلى ثلاثة أنواع : أساطيرُ نظرية تهدف إلى نقل نوع من المعرفة أو المعلومات عن مَظْهر من مظاهر الطبيعة التي تمثل قانونًا كونيًا عامًا ، وأساطيرُ أخلاقية تشمل قواعد تربوية لتهذيب السَّلوك الإنسانيِّ وترقيته . وقد يتعجب الإنسان التقليديُّ عندما يرى كاتب الأساطير وهو يحاول تهذيب سلوكه وأخلاقياته من خلال حيوانات لا يعرف عالمها عن الأخلاقيات الإنسانية شيئًا ، لكن هيردر يبرر هذا بقوله : إن الأسطورةَ تجسِّد أمامنا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان ونبات وإنسان ، بحيث نرى كل الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة .

أمّا النوعُ الثالث والأخير من الأساطير فيسمِّيه هيردر بأساطير القدر والمصير التي نرى فيها الشخصياتِ والأحداثَ تتابع وكأنها تحت رحمة قوة خفية تُسيِّرها . لكن القدرَ هنا ليس عبثيًا ، بل له معنًى محدَّد ودلالة أخلاقية واضحة . ففي إحدى الأساطير – مثلاً – يسرق النَّسر قطعة فحم من مذبح الكنيسة ، لكن هذا الفحمَ يُحْدِث حريقًا يلتهم عُشَّه بكل فراخه التي لم يَنبت ريشها بعد ؛ وهكذا يدفع النَّسر ثمن فعلته اللا أخلاقية .

و لعل اهتمامَ هيردر بتقنين فن الأسطورة يرجع إلى أن تاريخ الأدب الألماني عرَف بعض الرُّوَّاد في هذا المجال . فقد كان ستريكر ، الذي عاش في القرن الثالثَ عشرَ ، أولَ رائدٍ للأسطورة الألمانية ، ثم تبعه بونر الذي كتب

أساطيره في نهاية القرن الرابعَ عشرَ ، ثم ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) الذي أضاف إنجازاتٍ خالدةً إلى فن الأسطورة بالإضافة إلى اعتباره المؤسِّسَ الحقيقيَّ لكيان الأدب الألماني الحديث . ويبدو أن الأسطورة كانت من الفنون المحبَّبة لدى القراء في أوربا الغربية : ففي القرن السادسَ عشرَ ظهر شاعران أحدُهما في فرنسا وهو لافونتين ، والآخَرُ في إنجلترا وهو جون جاي الذي سار على نهج لافونتين الذي جعل من الأساطير شكلا أدبيًا ناضجًا لتربية العقل وتهذيب السلوك ، في حينَ قدم جاي كمّا من الأساطير لا ينقصه الكيف الفني الناضج .

و كان من الطَّبيعيِّ أن يستفيد أدب الأطفال من فن الأسطورة الذي يحمل في طياته التسليةَ المُبْهجة والتَّهذيب والَّذي يمكن أن يتشرَّبه الطفل دون أن يُجهِدَ عقله وفكره . وتجلَّت هذه الاستفادة بصفة خاصة في حكايات الحوريات التي استمدَّت أصولَها من الحكايات الشعبية الفولكلورية والأساطير القادمة من الشرق ، حيث سادت قصص ألف ليلة وليلة وتناقلتْها الأجيال . وقد اكتسبت حكاياتُ الحوريات شكلَها الحديث المميَّز في كل من فرنسا وألمانيا والدِّنْمارك. ففي فرنسا نبغ شارل بيرو (١٦٢٨- ١٧٠٣) الذي كتب « قصص وحواديت العصور الماضية » (١٦٩٩) ومنها « الجمال النائم » و « ذو اللِّحية الزَّرقاء » . وفي ألمانيا اشتهر الأخوانِ جاكوب ولودڤيغ غريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وڤيلهلم غريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) بكتابة حكايات الحوريات وحواديت الأطفال ، التي صدرت في ثلاثة مجلَّدات وتُرجِمت إلى العديد من اللُّغات . وكان أسلوبُها قمةً في السَّلاسة والبساطة ، وخاصة أن الأخوَيْنِ غريم كانا أستاذَيْنِ ورائدَيْنِ في فقه اللغة .

و في الدِّنْمارك بلغت شهرةُ هانز كريستيان أندرسون (١٨٠٥ - ١٨٧٥) الآفاق في كتابة الأساطير للأطفال . فقد ألَّف ١٦٨ أسطورةً بين عامَيْ ١٨٣٥ ، ١٨٧٢ ، تُرجِمت إلى كل اللغات الحية ، وفيها نرى الأعاجيب تحدث سواء على المستوى المادِّيِّ الملموس أو على المستوى الرُّوحيِّ المجرد ، كما يتمثل في تغيُّر العواطف وتطبيق العدالة وسِحر الحب وقانون العدالة . . .إلخ ، فلا بد للقانون أن يسود في النهاية : يتحول الأمير تشارمنغ إلى طائر يحلِّق صوبَ حبيبته ويغني لها ، وهذه القدرة على التحوُّل لم تتأتَّ له إلا من خلال هذا القانون الكَونيِّ الذي يُعلي من شأن الحب على ما عداه من عواطفَ . ففي هذه الأسطورة تسود الواقعية العَمَلِيّة الحَصِيفَة ، على الرغم من أحداثها وشخصيّاتها اللاواقعية ، فالجُبْن نراه وهو يتساقط ونكاد نَشمُّه ، والثعلب لا يستطيع الوصول إلى العنب ، ذلك أن الإقناع أقوى من استخدام القوة العمياء ، وأن الإنسان يَحصُد ما زرعه فعلا سواء كان خيرًا أو شرًّا ، كذلك يَرضخ الابن الأصغر ، والبطة الصغيرة القبيحة ، والسندريلا في صبرٍ منتظرينَ عدالةَ السماء التي تتحقق من خلال الأمّ الرُّوحية للحوريات ، والتي تنتصر لهم من أجل نصرة الحق والعدالة والفضيلة.

و إذا كانت الحورياتُ والأساطير الخرافية بمثابة عالم السِّحر الذي يُداعِب خيالَ الأطفال ، ويغريهم بالانطلاق إلى آفاق لا يصل إليها عقلهم الذي لم يَنضجْ بعد - فإنها في الوقت نفسه تطالبهم - من طَرَفٍ خفيٍّ - بوُلوج عالم الحقيقة والواقع الذي يقبع في انتظارهم مَهما استمتعوا بِشَطَحات الخيال والخرافة ؛ فكاتب الأسطورة يحلق بخياله بين السُّحب لكن أقدامه راسخة

على أرض الواقع الذي يضعه في اعتباره دائمًا ، فهو يعمل على توسيع الآفاق الفكرية عند الطفل ، وفي الوقت نفسه يربطه دائمًا بالقِيَم الإنسانيَّة والحياة الواقعية مثلما يفعل كُتّاب الأدب الشَّعبي . ولذلك يعتبر بعض النُّقّاد حكاياتِ الحوريات والأساطير الخرافية من تراث الأدب الشَّعبي .

الفصل الثاني
الشِّعر

يرجع اكتشاف الإنسان للشِّعر – منذ المراحل الأولى للوعي الإنسانيِّ – إلى طبيعة الشِّعر نفسِهِ . فالكون كله في حركته الأزلية والأبدية ينهض على الإيقاع الذي يمنحه النِّظام الحركيَّ ، كذلك فإن الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية للإنسان تتميَّز بإيقاع منتظم على مستويات عدة ، هذا الإيقاع نجده في خفقة القلب ، وعملية التَّنفُّس وحركة السَّير ، وفتحة العين وغمضتها ، وانطباق الشِّفاه وفتحها في عملية الكلام ، وأسلوب مضغ الطَّعام ، وغير ذلك من الإيقاعات التي تشكِّل حركة الإنسان وسلوكه ؛ ومن ثَمَّ فإن الجسم الإنسانيَّ بطبيعته لا بد أن يستجيب للإيقاعات الخارجية التي تُساير إيقاعاته الداخلية .

وكان الشِّعر من الإيقاعات الخارجية الأولى التي اكتشفها الإنسان منذ فجر الوعي الإنسانيِّ ، وما زال متمسِّكًا بها حتى الآن . والإيقاع ليس حسيًّا فحسب ، بل يمتدُّ إلى منطقة العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم الإنسان في تشكيله طِبقًا لرغباته وطبيعته السَّيكولوجية ، فالاستجابة للإيقاع ليست عملية غريزية سلبيَّة بقدر ما هي عمليةٌ إيجابية واعية . ذلك أن الجانب الغريزيَّ يرتبط بإيقاع عملية النُّطق والكلام في أول الأمر بحكم أن الشِّعر

كلام أو كلمات ، لكن العقل والوجدان يتدخلانِ في تشكيل الإيقاع حتى يتحوَّلَ من رتابته الميكانيكية إلى دلالته الفكرية والانفعالية .

و ما دام الإنسانُ ينطق ويتكلم بهذا الأسلوب الإيقاعيِّ - ما دام ينطق بكلمات ذات إيقاع - فلا بد أن يعرف الشِّعر ويمارسه ، بصرف النظر عن قيود الزَّمان وحدود المكان . ومن هنا عرَف الإنسان الشِّعر قبل النثر بحقب طويلة ، وإن كان قد اكتشف فيما بعد أن النثرَ له إيقاعٌ أيضًا وإن لم يكن بنفس الوضوح والتحديد الموجود في الشِّعر . ويجب ألا ننسى أنه بصرف النظر عن عنصر الإيقاع في اللغة ، فهي أطوعُ الأدوات تحقيقًا لأغراض الإنسان العملية ، وهي الوسيلة التي لا يمكن الاستغناءُ عنها في الاتصال بين الناس في شئون حياتهم اليومية والمادية ، ولذلك فالشاعر حين يبني صورة بها ، إنما يبني بموادَّ ليست خاصة به على الإطلاق ، فهو يُدرك أن الشِّعر فنٌّ صوتيٌّ خالص ، وفي الوقت نفسه فنٌّ اتصالٍ خالص ، وعليه أن يمزج بين الجانب الجمالي والجانب العمليِّ .

و من المستحيل وضعُ تعريفٍ جامع مانع لفن الشِّعر الذي واكب الإنسان في كل الأزمان والبِقاع ، وفي مختلف اللغات والحضارات ، إنه أكبر وأضخم وأشمل من أن يُعرَّف ، لكن يكفي أن الإنسان لم يفقد صداقته للقصيدة على مَرِّ آلاف السنين ، بدليل أننا الآن - ونحن في أواخر القرن العشرين - قام عشرون عالمًا معاصرًا يمثِّلون ألوانًا شتَّى من المعرفة الإنسانية في مختلف فروع الفكر والطِّب والشِّعر والفن ، قاموا بدراسة موسوعية عن العَلاقة الحميمة والعضوية بين القصيدة الشِّعرية والكِيان السَّيكولوجي للإنسان، وذلك تحت إشراف الدكتور جاك ليدي مدير مركز العلاج الشِّعري

في نيويورك الذي قام بجمعها وتبويبها والتعليق عليها ، وتوصّلت الدراسة إلى إثبات تفوُّق استخدام الشِّعر في علاج الاضطرابات السَّيكولوجية التي تهدِّد كيان الإنسان نفسيّا واجتماعيّا ، وذلك عن طريق إدماج مَجْرى الفكر والشُّعور الإنسانيِّ عند المريض في المجال الشِّعري العلاجي ، أي أن مهمة الطبيب المعالِج تتركَّز في توصيل الفكرة العاطفية والشُّعورية للقصيدة إلى المريض ثم إيقاظِها داخله بحيث يعيد خَلْقَها في ضوء التَّجارب والذِّكريات والانفعالات المختزَنة في العقل الباطن ، وحتى تتحوَّلَ القصيدة إلى تنظيم حيٍّ لأحاسيسه المضطربة والمشوَّشة من جرّاء اضطرابات الحياة اليومية ، وضغوطها المتجددة والمتزايدة .

و هذا لا يعني سوى السلطان الخالد الذي يتمتع به فنُّ الشِّعر منذ فجر الوعي الإنسانيِّ . فكما استطاع الشِّعر تسلية الإنسان البُدائي وتعليمه ، فإنه الآن يمكنه الإبحارُ في خبايا النفس ، محاولاً اكتشافَ عوالمها المجهولة الزاخرة بالتوتر والمعاناة والتمزُّق ، وذلك بهدف الإسهام في راحة وطمأنينة الإنسانية عبر العصور . وقد بدأ الوعيُ بقيمة الشِّعر كقوة معالجة وشافية للنفس مُنْذُ عَبَدَ الإغريقُ أبوللو ونصَّبوه إلَها للشِّعر والطب معًا . ثم تكلم أرسطو عن إمكانية العلاج بالشِّعر عندما أشار إلى عملية تطهير النَّفْس من خلال إثارة مشاعر الشَّفقة والخوف ، وذلك عندما يقرأ الإنسان أو يشاهد التراجيديا الشِّعرية .

و مضت القرون وجاء سيغموند فرويد ليفتحَ عالَم اللاوعي أمام الشُّعراء وليرجع الرُّؤية المعاصِرة إلى الجذور النفسية الكامنة في الماضي . وفي منتصف القرن العشرين جاء العالمانِ سميث وتويفورت ليؤكِّدا أن الشِّعر يمكن

أن يُستخدم كعلاج في حالات المرض النفسي عن طريق مساعدة المريض في الحصول على معرفة أفضلَ عن نفسه ، وعن مدى تأثُّره بعالمه الخارجي ، مما يحقِّق التوافق النفسيَّ والتوازن العاطفيَّ لكيانه العقلي الواعي واللاواعي على حدٍّ سواءٍ . وعلى مر العصور والقرون - منذ أن جمع الإغريق بين الشِّعر والطب في عبادتهم لأبوللو وإلى الربع الأخير من القرن العشرين حين قام هؤلاء العلماءُ بدراستهم الفذَّة عن العلاج الشِّعري - لنا أن نتخيل الخدمات الإنسانية التي أدتها القصيدة الشِّعرية للعقول والقلوب التي لا يمكن حصرها بحال من الأحوال ، والتي أحست بالتأكيد أنها أقلُّ تقييدًا وأكثر إنسانية ، بفضل معايشتها لأشعار عظيمة بصرف النَّظر عن اللغة التي كُتبت بها ، أو العصر الذي أُلِّفَتْ فيه ، أو الاتجاه الذي تأثرت به .

إن خيال كل جيل يتجدد ويتأثر بحجم شعرائه ، فهوميروس وڤيرجيل وتشوسر والمتنبي والمعري وشكسبير وغيته وبودلير وإليوت ، وغيرهم تحدثوا إلى معاصريهم بتعبيرات ورموز وإيقاعات وفلسفات أجيالهم . وما دمنا قد دخلنا مجال التَّعامل مع التأثيرات المختلفة في المشاعر ، فإننا نقترب من تحديد أهداف العلاج النفسيِّ . وعندما نسلم أيضًا بأن اللغة والكلمات هي الوسائلُ التي تتحقَّق بها هذه الأغراض والنِّيَّات ، فإننا نكون قد توصلنا إلى أساسين مشتركين يجمعان بين الشِّعر والعلاج النفسيِّ هما : اللغة والشُّعور . ويبدو أن العرب كانوا من أوائل الذين أدركوا العَلاقة العضوية بين الشِّعر والشُّعور بدليل العَلاقة اللفظية والمعنويَّة بين الكلمتين .

ولكن مهما كان الشِّعر وليدَ عصره ، فهو يضم سماتٍ ثابتةً من سمات الإنسانية . وبقدر ما صوَّر هوميروس وإسخيلوس وسوفوكليس وڤيرجيل

ظروف مجتمعهم القائم على العبودية ، وازدراء العمل البسيط ، واحتقار المرأة ، بقدر ما اكتشفوا في ذلك المجتمع عظمةَ الإنسان ، وسجَّلوا في شكل فنِّيٍّ صراعَه وآلامه وآماله ، وألحوا إلى إمكاناته غير المحدودة ؛ لذلك ظلت كتاباتُهم حيَّة بل ومعاصِرة : بروميثياس يحمل الشُّعلة إلى الأرض ، أوديسيوس في تجواله وعودته ، مصير تنتالوس وبَنيه ، كل هذا لا يزال يؤثِّر فيا حتّى اليوم ، وسيبقى يؤثِّر في الإنسانية على الدوام .

وتتجلى مرونةُ فن الشِّعر في استيعابه لأبعاد العصور المتتابعة والمتغيِّرة ، تجده مثلاً وقَدْ تخلّى تدريجيّا عن الأسطورة والغيبيات نتيجة لتركيزه على كشف العلاقات الاجتماعية الجديدة ، ولقيامه بتنوير الناس في مجتمعات سيطر عليها الظلام ، ولمعاونته الناسَ في إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره . فلم يعد في الإمكان تصوير المجتمع بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة ،وإن كان الشاعر الحديث يستخدمها أحيانًا لإحداث إسقاطات معاصرة . إن هذا المجتمع الذي يتطلب معرفة واضحة و وعيًا شاملا ، يستلزم الخروج من الأشكال والقصائد التقليدية التي عرفتها العصور الماضية إلى أشكال أكثر تفتحًا وتحررًا . وسواء ساد العامل الغيبي الإيحائي ، أو العامل العقلي التَّنويري ، وسواء ساد الاعتمادُ على الإلهام والأحلام ، أو الرغبة في إذكاء العقل والحواسِّ ، وسواء كان الشِّعر مهدِّئًا أو موقظًا ، ملقيًا بالظِّلال أو غامرًا بالضوء – فإنه لا يمكن أن يكون وصفًا تقريريّا للواقع . إن وظيفته دائمًا أن يحرِّك الإنسان في مجموعه ، وأن يمكِّن « الأنا » من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تَكُنْهُ ويمكن أن تكونه . وإذا كانت وظيفة الشِّعر بالنسبة لعالمنا المعاصر لايمكن أن تكمن في السحر والغيبيات ، بل في التنوير وتجديد النفس ، فإن هناك في الشعر بقية من

السحر لايمكن التخلص منها تمامًا ؛ لأن الشعر بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون شعرًا على الإطلاق .

إن الشعر في أية صورة ، جادًّا كان أو هازلاً ، ملحميًا كان أو غنائيًا ، مُقنعًا أو موحيًا ، عقلانيًا أو غيبيًا ، واقعيًا أو خياليًا ، لا بد أن يكون متصلاً بالسِّحر اتصالاً ما ، فالشعر لازم للإنسان حتّى يفهم العالم ويغيره ، ولازم كذلك بسبب السحر الكامن فيه ، وهو السحر الذي يجعل منه روحًا تسري في جميع الفنون - أيًا كان تخصصُّهُ - إذا فقد قُدْرته على الحاسة الشِّعرية والإيحاء السِّحريّ ، فإنه يتخلّى عن وظيفته كفنان . فقد كان الفن أداةَ سحرية ساعدت الإنسان في إخضاع الطبيعة وفي تنمية العَلاقات الاجتماعية ، لكن من الخطأ اعتبارَ هذا العنصر وحدَه مصدرَ الفن ، فربما لعبت إيقاعات الطبيعة العُضوية وغير العضوية دورًا حيويًا في تشكيل الإيقاع الشِّعري أو الفني : نبض القلب ، وحركة التَّنفُّس ، والجِماع الجنسي ، والتَّكرار الإيقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة ، وهو ما ينطبق أيضًا على إيقاعات العمل ، ذلك أن الحركةَ الإيقاعية تساعد العمل وتنسِّق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر . وكل اضطراب في الإيقاع يُحدِث أثرًا غير سارٍّ لأنه يُعرقل عمليات الحياة والعمل .

وهكذا نجد الإيقاع الذي لمسه الإنسان لأول مرة في الشِّعر ، متمثلاً في الفنون على هيئة تَكْرارٍ لعنصر ثابت ، وعلى هيئةِ تَناسُبٍ وتناسق وتوافق . وكان من أسباب ارتباطِ الإنسان بالشِّعر خاصة والفنِّ عامة ذلك العنصر الذي يثير الحَمِيَّة والحماسة ويبعث الرهبة والخوف . فقد آمنَ الإنسان بأنه عنصرٌ يمنح الإنسان قوة إزاء عدوِّه، ويثير شجاعة صديقه للتصدِّي معه له . فمن

الواضح أن الوظيفة الأساسية للشِّعر كانت منحَ الإنسان القوة إزاء الطبيعة ، أو العدو ، أو الواقع ، كما أنه قوة لتدعيم الجماعة الإنسانية ، وهو ما يتجلى في الشِّعر العربي في العصر الجاهليِّ . فلم يكن للشِّعر غيرُ أوهى الصلات بالقيم الجمالية ، إذ إنه كان أداة أو سلاحًا سحريًا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء . وكان الشاعر يُعتبر ممثِّلاً للمجتمع ومتحدِّثًا باسمه. ولم يكن أحد يتوقع منه أن يُثقِل على جمهوره بقضاياه الشخصية ؛ فشخصيته ثانوية ، وقيمته تُقدَّر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونَقْل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهريةً ولا جدال فيها .

ومع التحوُّلات الاجتماعية التي أضعفت من قوة الترابط بين أعضاء المجتمع ، ظهر الفرد المستقِلُّ المعتمد على نفسه ليشغل المكان الرئيسيَّ في الحياة . وفي مصر ، وهي البلد التي كان العمل فيها موضعَ الاحترام ، ولم يكن فيها تمييزٌ اجتماعيٌّ ضد العامل كما كان الحال في اليونان القديمة – ظهر الشِّعر الدنيوي الذي يدور حول المسائل الفردية في مرحلة مبكرة ، وسار جنبًا إلى جنب مع الشِّعر المقدس ومع أدب الجماعة . وفي بلاد أخرى كانت التجارة هي التي أدخلت الذاتيةَ في الأدب ، إذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتُها بحيث استطاعت أن تقف جنبًا إلى جنب مع تاريخ القبيلة ومَلاحم البطولة والأغاني الدينية وأناشيد الحرب . ويقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » : إن سِفْرَ « نشيد الأنشاد » الذي ينسب في التوراة إلى الملك سليمان كان تعبيرًا عن هذا العصر الجديد .

وفي بلاد الإغريق حيث كان للبحارة والتجار القِدْحُ المُعَلَّى ، كتبت سافو

شِعرًا زاخرًا بالأشواق الفردية ، وبكت مصيرها وأحزانها . ثم جاء يوربيديز فأحدث ثورة في الدراما الجماعية التي أنشأها سابقوه ، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلاً من الأقنعة الجماعية . وتحوّلت وظيفة الشِّعر من مِرآة للجماعة التي لا يمثّل الفرد فيها غيرَ جسم صغير مجهول ، إلى وسيلة للتعبير عن الذات الفردية . لكن هذه الفرديةَ الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل إطارِ جماعي أوسعَ بحكم أن الشخصية نِتاجٌ لظروف اجتماعية جديدة . فلم تكن سافو لتستطيعَ أن تكتب هذا الشِّعر عن مصيرها لو كان مصيرها وحدها ، فبرغم ذاتِيَّتها الجارفة ، كان في شِعرها شيء ينطبق أيضًا على غيرها ، فهي تعبِّر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين – تجربةِ الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة – وتعبِّر عنها بلغة مشتركة بين جميع الإغريق ، أي أن تجربتها الذاتية أصبحت موضوعيةً عن طريق اللغة المشتركة ، بحيث أصبح من الممكن أن تُقبَل كتجربة إنسانية عامة . كذلك يخضع الشاعر الذاتي للقيود الموضوعية للوزن والشكل والمضامين الفكرية السائدة في المجتمع .

وليس في وُسْعِ الشاعر أن يجرِّب شيئًا غيرَ ما يقدمه له عصرُه وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الشاعر لا تتمثل في اختلاف تجربته عن تجارب غيره من أبناء عصره أو مجتمعه ، وإنما في كَوْنِها أقوى منها ، وأوضحَ في الوعي ، وأشدَّ تركيزًا . ولا بد أن تكشف عن العَلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضًا ، بل إنه بمجرد تجسيده للمشاعر والعَلاقات والظروف – التي لم يتعرَّض أحد من قَبل لوصفها وتجسيدها – يكون قد أخرجها من ذاته التي قد تبدو منعزلة ، كي تندمج في الجماعة ، لكنه اندماج لا يُفقِد الصوتَ الفرديَّ شخصيته المتميزة . وبالمعالجة الشِّعرية الأصيلة

لمضمون محدَّد ، يستطيع الشاعر أن يعبر عن فرديته وأن يصوِّر في الوقت نفسه العمليّاتِ الجديدةَ التي تجري داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز الملامح الأساسية لعصره والكشفِ عن حقائقه الجديدة هو معيارُ أصالته الشِّعرية وإضافته الفنية .

وفي العالم العربيِّ ظل الشِّعر حتى زمن الخليل بن أحمد بلا ضابطٍ ولا قواعدَ ، وكان يقال إن الشِّعر العربيَّ شعر فِطري أصله الطبع ، ومقياسه الأذن ، ولكن هذين عرضة للفساد والانحراف والتشتُّت . من هنا كان الدَّور التاريخيُّ الذي قام به الخليل بن أحمد عندما وضع للشِّعر العربي الضوابط والمعايير ، فإن كان صحيحًا تبينت صحته ، وإن كان فاسدًا ظهرت عِلَّته . ولعل عبقرية الخليل بن أحمد تكمن في أنه جعل من هذا العلم الجديد سبيلاً إلى إبداع أنواع من البحور والشِّعر لم يكن للعرب عهدٌ بها من قبل . وهذا الإبداع المقنَّن بعلم العروض فتح آفاقًا مجهولة للشعر . وما جاء به من بعد ذلك الأندلسيون من الموشحات ، وما يأتي به الناسُ بعد ذلك من أوزان جديدة إنما يرجع فضله للخليل الذي فتح للشُّعراء عالمًا مُبهِرًا زاخِرًا بالإيقاعات والصُّور والرُّموز .

ونستطيع القول بأن الخليل بن أحمد فعل للشِّعر العربيِّ ما فعله أرسطو للشعر الإغريقي ، عندما حاول تقنينه علميًا حتى يكتسبَ شخصيته المتميزة وكيانه الفني . وهذا دليل على أن الشِّعر في كل بقاع العالم مرَّ بنفس مراحل التطور ، من الدافع الغريزيِّ والوازع الفطري إلى الوعي الفكري والحس النقدي . ومهما تنوعت اتجاهات الشِّعر ومدارسُه وأنواعه وأشكاله ، ومهما اختلفت بِقاعُه وتعاقبت أزمانه ، فإنه ظل وسيظل العينَ الواعية الحساسة التي

تعيد الاتزان إلى العَلاقة بين الفرد والجماعة ، بين الإنسان والكون ، بين الذات والموضوع ، كلَّما تعرَّض هذا الاتزان للاهتزاز أو الاختلال . ونظرًا لاستمرار هذه العَلاقة طالما وُجِد الإنسان فإن ابن قُتَيْبَةَ يقول :

« لم يَقْصُرِ اللهُ العِلْمَ والشِّعرَ والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصَّ به قومًا دون قوم ، بل جعل ذلك مُشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثًا في عصره . »

الفصل الثالث
أدب الرِّحْلات

كانت البدايات الأولى لأدب الرِّحْلات في الانطباعات والملاحظات التي سجَّلها الرَّحّالة الأوائلُ في رِحْلاتهم ومغامراتهم المختلفة : وغالبًا ما كانت هذه الملاحظات على شكل مواقفَ أو « حواديت » تُنقَل شفاهة من لسان إلى آخر دون مسئولية محددة عن السَّرد . وبمرور الوقت تحولت هذه « الحواديت » البُدائيةُ إلى نوع من الأدب الذي يحمل سمات مميزةً يُعرف بها بين جماهير القُرّاء . وكان إبحار الرحالة على ظهر سفينة أو تعلُّقه بلوح خشبي لسفينة غارقة ، قذف به إلى شواطئَ مجهولةٍ - بدايةً تقليدية لأدب الرِّحْلات في عهوده الأولى . وكان المقصود بهذه الملاحظات والتسجيلات للرِّحْلات الشخصية تقديمَ نوعٍ عامٍّ جداًّ من المُرْشد الجغرافي أو الخرائط مثل تلك التي وصلت إلينا من رحلات المُغامِرين في أيام الإمبراطورية الرومانية ، أو دليل ساحلي أو إشارات للإبحار في المناطق الآمِنة ، أو كتب أُلِّفت خِصِّيصًا لوصف الملامح الجغرافية مثل كتاب بوزانايس « جولة في بلاد الإغريق » الذي كتبه في عام ١٧٣م ، والذي ترك بصماتِه واضحةً على أدب الرحلات حتى يومنا هذا .

وبمرور الزمن تطوُّر أدب الرِّحْلات وتحوَّل الوصف السردي للرِّحلات من

مجرد حشد لمعلومات مُتناثِرة إلى معرفة مُتَّسِقة مرسومة . ولذلك اعتُبِر هيرودوت أبًا لأدب الرِّحلات كما أنه أبو التاريخ ، فقد استقى من رِحْلاته الطويلة العريضة في بلاد الإغريق مَسْحًا وَصْفيا شاملاً لها ، ومن ثَمَّ استطاع تقديم عرضه العظيم للتاريخ في عام ٤٢٥ ق.م ، ولم يسعَ إلى الوصف التفصيلي لرِحلاته ، بل اكتفى بالتركيز على النتائج التي أنشأت علمَ الجغرافيا بالتالي . وهو نفس المنهج الذي اتبعه سترابو في كتابه « الجغرافيا » عام ٢٠ ق.م ، والذي وصف فيه عالمَ البحر الأبيض المتوسط من خلال رِحلاته في المنطقة . كما أن بطليموس قام بتأليف أطلسه الشَّهير في عام ١٥٠ م من سجلات الرَّحّالة الذين لم نعرفهم بصفة شخصية ، لكن الأطلس يتضمن بداهةً جهودَ هؤلاء الرَّحّالة والرُّوّاد .

أمّا سِجلات الرَّحّالة فواضحة وضوحًا مباشِرًا في كتاب إكسينفون الذي ألَّفه عام ٣٧١ م تحت عنوان « أنابيزيس » ، والذي وضع به التَّقاليد الأدبية لأدب الرِّحلات بحيث جمع بين أمانة الوصف الذي قدمه الرَّحّالة والقيمةِ الفنية التي تتخطّى حدود السَّرد المباشر . فكما أنه يقدم وصفًا واقعيا حقيقيا أصيلاً ، فإنه يجسِّد رحلة ذات أهمية تاريخية تمثَّلت في زحف جيش المرتزقة إلى ميدان المعركة ثم العودة الطويلة المُمِلَّة منه . وكأن إكسينفون قد أراد بهذا أن يكون أول مُراسِل حربي في التاريخ . وبالإضافة إلى هذا فإنَّ للكتاب قيمةً جغرافية لايمكن تجاهلها ؛ ذلك أنه يقدم بانوراما جغرافية لحدود العالم الإغريقي التي كانت تمتد من بابيلون إلى بيزنطة . وأخيرًا فإنه كتب بأسلوب فني يجمع بين القدرة الفكرية والعقليّة على الملاحظة ، وبين النَّبض العاطفي الذي يشعر به الكاتب تجاه الأحداث والمواقف ، مما يُدخِله عالم الأدب من

أوسع أبوابه .

وفي العصور الوسطى أخذ أدب الرحلات شكلاً تقليديا وقالبًا محفوظًا وخاصة الكتب التي أُلِّفَتْ كمرشد إلى الأراضي المقدسة . وكان من أشهر كتب الرحلات التي كتبت في تلك المرحلة كتاب « المليون » الذي كتبه ماركو بولو في عام ١٢٩٩ ، والذي قدَّم فيه اكتشافًا جديدًا للقارة الآسيوية . كذلك ، فإن أكثر الأعمال الشَّعبية إبهارًا في هذا المجال ، تلك التي استقاها السير جون مانديڤيل عام ١٣٦٥ من رِحلاته في بلاد المشرق ، فهي تجمع بين الجغرافية الوصفية والأدب الأصيل . لكن السَّرد الوصفيَّ المباشر للرِّحلات لم يكشف عن وجهه بصراحة . ولم تقدم ملاحم النرويج وسجلات الحروب الصليبيّة شيئًا ذا قيمة سواء في مجال أدب الرحلات أو في وصف الشعوب والبلاد الأجنبية .

وفي عام ١٢٥٥ قدم الراهب وليام رابرك من بلاد الفلاندرز تقريرًا زاخرًا بالحيوية عن مهمته المثيرة في بلاط حاكم التَّتار في أواسط آسيا . وبعد ذلك بقرن من الزمان قدم ابن بَطّوطة سرده الرائع في عام ١٣٥٥ لرحلته التي اخترق بها العالَم الإسلاميَّ من فاس إلى سمرقند وزنجبار . ونظرًا لريادة العرب والمسلمين في مجال أدب الرِّحلات ، فسنفرد الجزء الأخير من هذه الدراسة لإنجازاتهم الرائعة .

وفي عصر النَّهضة – عصرِ الاكتشافات العظمى المستمرة والمتواصِلة – أصبح أدب الرِّحلات نوعًا أدبيا متميزًا وله جمهوره من القُرّاء . ولم يفصل الكتاب بين الوصف الجغرافيِّ للرِّحلات وبين السرد القصصيِّ لها . وكان هذا نتيجةً طبيعية للاكتشافات العلمية والفنية الجديدة ، وللإمكانات الضخمة التي

قدَّمها اختْراع آلة الطباعة ، ولسيل كتب الرِّحلات الذي بدأ ولم ينحسر . ولكن أدب الرِّحلات في تلك الحقبة الحاسمة – لم يخرج عن كونه تقريرًا عن رحلة معينة ، وذلك مهما تعدَّدت أنواع هذه الرِّحلات وأشكال التقارير السَّردية . ومنذ عصر النهضة أصبحت أية رحلة ذات أهمية عسكرية ، أو بحرية ، أو دبلوماسية ، أو تجارية ، أو علمية ، في حاجة إلى تقرير يسجِّل تفاصيلها ونتائجها . وعندما يكون لهذا التقرير دلالةٌ اجتماعية تثير اهتمام المواطنين العاديين فإنه يُنشر ؛ وخاصة أن مفكِّري عصر النهضة وروّادَها كانوا يؤمنون بأن أهمية التقارير لا تَكْمُن فقط في أنها تقدُم الجوانب المتعدِّدة للتاريخ الإنساني ، أو الأبعاد المثيرة للعجائب المُكتَشفَة حديثًا فحسب ، بل منحت دفعات نحو الاكتشاف الكامل والمؤكد للعالم .

وقد أكدت الجمعيةُ الملكيةُ الجديدةُ القيمةَ العلميةَ لهذه التَّقارير عندما نشرت في عام ١٦٦٦ دراستَها عن « توجيهات لرجال البحر في رحلاتهم البعيدة » ، وفيها منهجٌ محدَّد يساعدهم على تسجيل ملاحظاتهم . وبمرور الزَّمن تضاعفت وتكدَّست الأعمال التي تقع تحت بند أدب الرِّحلات ، مرورًا بالسِّجلات الكشفية التي قام بها آنسون وكوك في القرن الثامنَ عشرَ ، و وُصولاً إلى الأعمال الموسوعية التي قام بها شركاءُ كثيرون في البَعثات العلمية الشهيرة منذ أيام هامبولت . وقد تجلَّت الوحدة العضوية بين الكشف العلمي والقيمةِ الأدبية ، بين العقل البارد والعاطفةِ الساخنة في هذه الكتابات .

لكن لا يعني هذا أن كل ما كُتب في هذا المجال ينتمي إلى أدب الرِّحلات ، فليس كل وثيقة أو تسجيل بمثابة أدب رحلات . وخاصة أن أدب الرِّحلات لم

يتمتع بالشخصية المحددة المُتبلْورة التي تتمتع بها الأنواع الأخرى من الأدب ، إذ إن هناك ثلاثَ ثُغرات يمكن أن تهدد كِيانه من حين لآخر : فيمكن أن يكون مُغرِقًا في التسجيل الواقعي أو التخصُّص التِّكنيكي . وتتمثل الثغرة الثانية في أن الرَّحّالة ليسوا بالضرورة كُتّابًا وأدباء ، فإنه من الممكن ألا يلاحِظوا ظواهر مهمة جديرة بالتسجيل ، أو إذا سجلوها فإنهم يكتبونها بأسلوب رديءٍ غير منظَّم وغير متسق يمكن أن يُفقِدها الكثيرَ من البناء الفكري والجمال الفني . ويشكِّل ماجلان ودريك مثلَيْن صارِخَين على هذا الأسلوب الرديء ، كما يشكِّل كابوت والمستكشِفون البرتغاليون نموذجًا للرِّحلات التي لم تسجَّل على الإطلاق . وهكذا يُضطَر الدارسون لأدب الرِّحلات إلى عدم الاعتماد على اليوميات الفعلية لرَحّالة عظيم مثل كولومبس ، بل ويستبدلونها بالشروح والتفسيرات الأدبية التي قام بها رجال مثل بيتر مارتيار أو لاس كاساس ، مع العلم بأنه لا يمكن لأية صياغة أدبية أن تحلَّ تمامًا محلَّ التوثيق الأصليِّ ، حتى ولو كان الصائغ ماهرًا مثل كاميون وبريسكوت . أمّا الثُّغرة الثالثة في كيان أدب الرِّحلات ، فتتمثل في تفاهة الرحلة ذاتها وعدم جدواها العلمية أو الفنية ، وذلك على الرغم من أن بعض كلاسيكيّات أدب الرِّحلات تكتسب قيمتها من الشخصية المبهرة للرحّالة المغامر نفسه ، كما نجد في كتابات فارثيما ، ومنديز بينتو في آسيا وهانز ستيد في أمريكا الجنوبية .

ومنذ عصر النهضة توالت الاكتشافات ، ومن ثَمَّ كان هناك دائمًا الجديدُ في انتظار المكتشِفين والرواد والأدباء الذين تضاعفت قدرتهم على الوصف العالمي المحدّد والسرد التفصيلي المُتبلوِر . فإذا قارنّا مثلاً أول تقرير كُتِب في الغرب عن شبه الجزيرة العَرَبِيّة بالتقارير التي جاءت بعد ذلك ، فسنجد أن

تقرير لودڤيكو فارثيما عام ١٥١٠ يتميز بالانطباعات الشخصية إلى حدٍّ كبير وبعدم الإحساس بالمسئولية تجاه القراء ، في حين أن الدراساتِ القيِّمة التي كتبها كُلٌّ من كارستن نيبور (١٧٧٨) ، و س . داوتي (١٨٨٨) ، و . ت . ا . لورانس (١٩٢٦) ، تُظْهر فقط استفادة هؤلاء الرَّحّالة من أولئك الذين سبقوهم ، بل توضِّح وعيهم المتطور نحو فن الملاحظة الدقيقة والشاملة . قد يحدث هذا بطريق الصدفة ، كما تجد في كتابات داوتي الأثرية ورِحلاته الحفرية ، وقد يكون الهدف الأساسيُّ من التسجيل ، كما في كتابات توكڤيل وبرايس التي سجلت نمو الوعي السياسيِّ في الولايات المتحدة الأمريكية . ويحكم احتراف الرَّحّالة والمُستكشِفين فقدْ خضع أدب الرَّحلات لشروط الاحتراف أيضًا ؛ فلم تلعب الهواية فيه سوى دورٍ يمكن تجاهلُهُ تمامًا .

لكن هذا الاحترافَ تخلى عن سيادته الكاملة في القرن الثامنَ عشرَ عندما أصبح جزء كبير من أدب الرَّحلات شخصيا وذاتيا إلى حدٍّ كبير ، بحيث كنا نرى داخل الرَّحّالة أكثرَ مما يدور حوله ؛ وكأنه لا يضع جمهور القُرّاء في اعتباره على الإطلاق . ومن الجدير بالذِّكر أن بعض الرُّحّالة الأوائل كانوا مُغرِقين في العاطفة الفورية . وكان عصر النهضة قد أكد على أن التثقيف الذاتيَّ لا يتأتَّى إلا عن طريق التَّرحال ؛ مما أدى ببعضهم مثل دورار ومونتانيني وإيفلين إلى حشد تقاريرهم الموضوعية بتعليقاتهم الشخصية واستجاباتهم العاطفية الذاتية . وفي القرن الثامنَ عشرَ أصبح الوجود الشخصيُّ للرَّحّالة ضرورةً مُلِحَّة في السرد التقريري للرحلة . وقد ساعد عنفُ سموليت وشاعريةُ ستيرن في الوصف الرِّوائي في إنجلترا على تطوير تقاليد الرَّحّالة الشاعري العَفْوي التلقائي . وقد سار على المنهج نفسه ديكنز

عندما كتب « مارتن تشازلويت » ثم كنجليك ومارك توين وبول موران .

والرَّحّالة الشاعري يجد متعته الكبرى في جمال المناظر الطبيعية ، وسُمُوِّ المشاعر الإنسانية ، وإثارة أشجان الآخرين . ومن هنا كانت العاطفيةُ الجديدة في رحلة غيته الإيطاليَّة عام ١٧٨٨ وفي كتابات كريفيكير ، وبايرون ، وشاتوبريان ، وهاينه ، كما تجلت في كتابات العالِم العظيم ألكسندر ڤون هامبولت الذي أعطى الأهمية الكبرى - في سجلات رِحلاته في أمريكا الاستوائية (١٨٠٧) - لاستجابات الإنسان العاطفية تجاه الطبيعة ، بحيث واكبت قدرته العقلية على الفهم والاستيعاب . ولم يصل كثير من الرَّحّالة العِلميين إلى هذا المستوى الرفيع على الرغم من أن أعظم ما كُتِب عن الرِّحلات كتب بهذا الأسلوب . ومع ذلك جاءت قمم جديدة في الإبداع والامتياز تمثلت في الرَّحّالة الجادّين من أمثال جورج بورو ، وهانريخ بارث ، وسير ريتشارد بيرتون ، و هـ . م . ستانلي ، و س . م . داوتي ، وفريتوف نانسين ، وسفن هيدين ، و ت . ا . لورانس. فبفضل هؤلاء بلغ أدب الرِّحلات درجة النُّضج الأدبي والوعي المركَّب ذي الأبعاد المتعددة .

وقد يظن قُرّاء كثيرون أن أدب الرِّحلات يقل في قيمته وأهميته عن الأنواع الأخرى للأدب وخاصة تلك التي اشتُقَّت منه . لكن التَّرحال كان خَطا أساسيا وشبه دائم في الأدب الخيالي ، كما نجد في ملاحم هوميروس ودانتي ، كذلك كان ولا يزال راسخًا في الأدب الرومانسي في كل العصور . وهناك نوع من الأدب الخيالي الذي يُحيل رحلة الواقع إلى رحلة في الخيال ، كما في الأعمال الأدبية التالية : « لوسايدس » ، و « روبنسون كروزو » ، و « حاجي بابا ». وهناك شطحات خيالية نابعة من التَّرحال الخيالي المثالي

الموجود في فلسفة اليوتوبيا ابتداءً من توماس مور ، وحتى هـ . ج . ويلز . وهناك أدب الرِّحلات المغرِق في الخيال كما في أعمال رابليه وجوناثان سويفت . وكل هذا يدل على أن أدب الرِّحلات يدخل - بصيغة أو بأخرى - في كل أنواع الأدب الخيالي .

أمّا العربُ فكانوا رُوّادًا عظامًا في مجال أدب الرِّحلات عندما ارتقوا به إلى مستوى الخيال الفني . وبرغم ما يتسم به أدب الرِّحلات من تنوُّع في التسجيل والأسلوب من الوصف العلمي إلى السرد القصصي إلى الحوار وغيره ، فإن أبرز ما يميزه أسلوبُ الكتابة القصصي المعتمد على السرد المشوق ، بما يقدِّمه من متعة ذهنية كبرى ، مما حَدا بالدكتور شوقي ضيف إلى اعتبار أدب الرِّحلات عند العرب خيرَ ردٍّ على التهمة التي طالما اتُّهِم بها الأدب العربي ، تهمة قصوره في فن القصة . بل إن التفكير العلميَّ الذي صاحب أدب الرِّحلات قد صرف كُتّابه في أغلب الأحيان عن الزخارف اللفظية المُصطَنعة والمحسِّنات البديعية المفتعلة ، إيثارًا للعبارة السلسة السهلة التي تصل إلى قلب المعنى بحسم ودون معاناة . ولكن لا يعني هذا أن أدب الرِّحلات قد تخلَّص من كل الثُّغرات والعيوب الأسلوبية التقليدية ، فهناك السجع أحيانًا ، وهناك الجفاف والصرامة العلمية أحيانًا أخرى . ومع ذلك احتفظ بجاذبيته بسبب تنوُّعه وغِنى مادته ، فهو تارة علمي وتارة شعبي ، وهو طورًا واقعيٌّ وأسطوري على السواء ، تكمُن فيه المتعة كما تكمن فيه الفائدة ؛ لذا فهو يقدِّم لنا مادةً دسمة الجوانب لا يوجد مثيل لها في أدب أي شعب معاصر للعرب .

ولم يكن هذا بشيء غريب ، إذ إن الحِكَم الدارجة والأمثالَ السائرة كانت

تحضُّ العرب على أن « لذة العيش في التنقُّل » وأن « في السَّفر سبعُ فوائد » ، مما يدل على أن روح التراث العربي كانت تشجِّع كلَّ الرواد على الترحال والاستكشاف وتسجيل تفاصيل رحلاتهم ونتائجها . ويمكن تَتَبُّعُ هذا الاتجاه عند العرب في العصر الجاهلي ، فقد قاموا بِرحلاتهم التِّجارية إلى بلاد العراق والشام واليمن وغيرها ، كما قام بعض الشعراء برحلات في داخل الجزيرة وإلى خارجها . ومع أن هذه الرحلات لم تسجَّل إلا من خلال القصائد وكُتب اللغة فيما بعد ، إلا أنه لا بد أنها أفادت العربَ فوائدَ عملية في فتوحاتهم التي انطلقوا فيها إلى ما جاورهم من بلاد لهم بها سابقُ معرفة عن طريق هذه الرِّحلات وغيرها .

ويحدِّد الدكتور حسني محمود حسين في كتابه « أدب الرحلة عند العرب » (١٩٧٦) ، البدايةَ الفعلية لهذا الأدب بعصر الفتح العربي الذي كان بمثابة رِحلات في ذاتها ، قدَّمت للعرب تجارب ومعارف جديدة ، وخلقت ظروفًا مستحدَثة اقتضت الرحلة والبحث : فقد وحد العرب البلدان التي فتحوها دينيًا وثقافيًا إلى حدٍّ بعيد ، وتطلبت مسألة إدارتها التعرُّفَ التامَّ عليها لضبط شئونها المالية والإدارية بتنظيم الإدارة والبريد والخَراج - وخصوصًا أن ذلك يرتبط بالطريقة التي تم بها الفتح ، ليتقرَّر على أساسها مقدارُ الجزية والخَراج ، ومن ثم تحمَّل المؤرخون من أصحاب السِّيَرِ والمَغازي مهمة وصف هذه المدن وسكانها وأحوالهم . وكان متولّو البريد وأشباهُهُم أصلحَ الناس للقيام بهذه المهمة . فلم يكن غريبًا إذن أن يؤلِّف ابن خرداذبة كتابه « المسالك والممالك » : تقريراً عن جِباية الدولة العباسية ، وهو يومها متولي البريد والخبر بنواحي الجبل بفارس . ثم كان كتاب « الخَراج » لقُدامةَ بن جعفر ، بيَّن

فيه الطريق والمسافات فضلاً عن قيمة جِباية المملكة ، وضمَّنه أخبارًا كثيرة تتعلَّق بأحوال الدولة والبلاد المُتاخِمة لها .

ويوضِّح الدكتور حسني كيف درس العرب في تلك الفترة الزاهرة علومَ اليونان وكتبَهُم فتأثَّرت أبحاث العرب الجغرافية في عهدها الأول بما وصل إليه اليونان من قبل . كذلك اقترنت بالحاجة الإدارية حاجةٌ دينية اقتضت وصف طرق الحج لتعيين محطات القوافل ومنازل الحجّاج بين البلاد والأماكن المقدَّسة في الجزيرة . ولا شك أن طلبَ العلم في مراكز البلاد كان يقتضي رحلةَ طلابه من أطراف ومدن عديدة في أنحاء البلاد إلى مراكز العلم فيها ، فكان ذلك أيضًا أحد أسباب الرحلة الداخلية و وصف المشاهدات وتأليف الكتب فيها .

وإذا كان معظم الرَّحّالة في العالم الغربيِّ - كما رأينا - لا ينتمون إلى ميدان الكتابة الأدبية ، فإن الرَّحّالة العرب كانوا كُتّابًا قبل كل شيء ؛ فجاءت كتاباتهم يَغلِب عليها الطابَعُ القصصيُّ يستندون به إلى الواقع أحيانًا ، ويَجنحون إلى الخيال أحيانًا أخرى ، ويَحفلون فيه بالقصص للمتعة التي تسمو به إلى مرتبة الأدب الفني الصِّرف في أغلب الأحيان . وكان القرن العاشر الميلادي بمثابة قمة النُّضج الفنيِّ لهذا الأدب : فقد بلغ عدد الرَّحّالة حدًّا كبيرًا ، مثل ابن حَوقل والمَقدِسي والاصْطَخْري والمَسعودي ، الذي يُعَدُّ أعظم الجغرافيين في هذا القرن . وفي القرن الحادِيَ عشرَ بزغ اسْم أبي الرَّيحان محمد البيروني ، الذي كان قد التحق بالسطان محمود الغَزْنوي في غزنة سنة ١٠١٧ م حين قام بعدة رِحلات علمية في بلاد الهند التي قضى فيها نحو أربعين سنة ، و وضع كتابه « تحقيق ما للهند من مقولة ، مقبولة في

العقل أو مرذولة » ومع ذلك فهو ليس كتابًا جغرافيًا تقليديًا ؛ إذ إنه يركِّز أساسًا على الحضارة الروحية للهند ، وقليلٌ من فصوله الثمانين يَمسُّ موضوعاتٍ جغرافيةً بحتة .

وبعد القرن الحادِيَ عشرَ تميزت الكتب الجغرافية الصِّرف بالتنسيق الأدبي للمواد المُستقاة من المعاينة الفعلية ، وتحوَّل وصف الرِّحلات التقليدية إلى مذكرات يوميّة مع تَفاوُتٍ في الدقة فيما يتعلق بتدوينها من يوم لآخر . كان أبو بكر محمد بن العربي (١٠٧٦ - ١١٤٨ م) . هو أولَ من وضع هذا التقليد . أمّا وصفُ رحلته في الشام والعراق والحجاز ومصر ثم عودتُه إلى الأندلس مسقط رأسه - فقد ضاع ولم يتم العثورُ عليه ، وكان يحمل عنوان « الرحلة » أو « ترتيب الرحلة » . ثم جاء ابن جُبَير ليؤصِّل أدب الرِّحلات من خلال صياغته الأدبية العالية . وبعده بحوالى قرنين جاء ابن بَطّوطة ليقدِّم نمطًا جديدًا ينحو مَنحى الغرائب والخرافات في رحلته .

وابتداءً من القرن الثالثَ عشرَ بدأ الجانب العلميُّ يطغى على أدب الرِّحلات ، في رحْلَتَي العَبْدَرِيّ والنشريسي . ففي الصدارة كان التعريف بأساتذة الرَّحّالة وبالعلماء الذين التقى بهم ، و وصف المكتبات ودور العلم التي زارها . كما أن بعض الرَّحّالة ركَّز على سيرته الذاتية من خلال سرده لوقائع رحلته ، أو على سِيَر الذين التقى بهم ، أو على المختارات الأدبية التي اطَّلع عليها ، كما في كتاب ابن خلدون « التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا » .

وتوالت مواكب الرَّحّالة والأدباء العرب : ففي القرن الثالثَ عشرَ نقابل عبد اللطيف البغدادي وياقوت الحَموي وابن سعيد والعَبْدَرِيّ ، وفي القرن

الرابعَ عشرَ ابن بَطّوطة وابن خلدون والأندلسي والتجاني ، وفي القرن الخامسَ عشرَ الظّاهِري والملك قايتباي . وظل العرب متفوقين في ميدان الرِّحلات حتى قامت حركات الاستكشافات الأوربية ، وجثمت الإمبراطورية العثمانية على كاهِل الأمة العربية ، فاقْتَصَرت الرِّحلات على زيارة إستانبول عاصمةِ الخلافة العثمانية ، أو على الحج وزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية والمسيحية . ومن أشهر هذه الرِّحلات رحلةُ عبد الله المراكشي العياشي ، ورحلة عبد الغني النابلسي ، ورحلة علي الجبيلي .

وظل هذا الجمودُ العام – على حد قول الدكتور حسني حسين – يُطبِق على أدب الرِّحلات في جملة ما يُطبِق عليه من حياة الأمة العربية ، حتى كانت النهضةُ الحديثة التي فَتحت أبواب أوربا على البلاد العربية ، ورحل الكثيرون من أبنائها إلى تلك البلاد طلبًا للعلم أو العمل أو السياحة أو غيرها ، كما فعل رِفاعة رافِع الطَّهطاوي ، وشِهاب الدين الألوسي ، وعبد الله فكري ، وأحمد فارس الشِّدياق ، وسليمان البستاني في القرن التاسعَ عشرَ . أمّا في القرن الحاليِّ فقد زاد الاتصال وتعمقت آثاره ، ونضجت العلوم والمعارف ، وزاد الوعي واليقظة ، وكثر الرَّحّالة من أمثال محمد الخضر حسين ، والوَرْثيلاني ، ومحمد لبيب البتنوني ، ومحمد حسين هيكل ، وطه حسين ، وحسين فوزي ، وأمين الريحاني ، وكثيرون غيرهم . وبذلك عاد أدب الرِّحلات ليتخذَ مكانته الأثيرة في الأدب العربيِّ المعاصر ويواكبَ نظيرَه في عالم اليوم .

الفصل الرابع
الْمَلْحَمَة

من المعروف أن أقدم الفنون التي عرَفها الأدب العالميُّ فنُّ الملحمة الشِّعرية . وتُعَدُّ أعمال الشاعر الإغريقيِّ هوميروس من أولى القصائد الملحمية التي عرِفها التاريخ في مجال هذا النوع الأدبيِّ ، فقد كتب هوميروس الإلياذة والأوديسّا اللتين أصبحتا بعد ذلك النموذجَ الأصيل لفن الملحمة . وكلمة ملحمة باليونانية epos كانت تعني في أول الأمر كلمةَ « لفظ » ثم تحولت على يديْ هوميروس إلى قصيدة تَسْرُد تاريخ حياة بطل من الأبطال القوميين .

من هنا ، نستطيع القول بأن الملحمة الشِّعرية تفرَّعت عن الشِّعر السَّردي الذي كان الإغريق القدامى يقصونه على بعضهم البعض في مجالسهم الخاصة ، ويدور حول الأعمال الخارقة التي يأتي بها أبطالُ الأساطير وخاصة في صراعاتهم ضد جحافل الجبابرة التي تجسِّد قوى القدر .

وبرغم مرور آلاف السنين على تأليف الإلياذة والأوديسّا، فإنهما لا تزالان الإطارَ الذي يُكتب في داخله الشِّعرُ الملحميُّ ، الذي عرَفه الأدب الإنسانيُّ على مر تاريخه الطويل . وقد جاء بعد هوميروس الشاعر اللاتيني أو الروماني ڤيرجيل الذي كتب ملحمة « الإنيادة » ، وكانت تقليداً صريحًا

وحرفيًا لإلياذة هوميروس، حتى إنه نقل فصولاً بأكملها بعد أن أعاد صياغتها باللاتينية . ومن أشهر هذه الفصول ذلك الذي يدور حول حرب طُروادة واختطاف هيلين .

ومع ذلك، فإن لفيرجيل فَضْلاً على هوميروس ، لأن الناس في العصور الوسطى تعرَّفوا على هوميروس من خلال تقليد ڤيرجيل له ، لأن لغة الأدب في ذلك الوقت كانت اللاتينية ، أمّا اليونانية فاقتصرت على اليونان والطبقات الأرستقراطية في أوربا .

لكن شعراء أوربا ، في العصور الوسطى ، لم يسيروا على نهج ڤيرجيل في تقليد هوميروس ، بل شقوا طريقهم بعيداً عن القوالب الكلاسيكية ، وذلك بما يتفق مع روح الأساطير والحواديت الشعبية التي كانت سائدة في مختلف بلاد أوربا ، ففي إنجلترا نجد ملحمة بيوولف ، وفي فرنسا أغنية رولاند ، وفي ألمانيا ملحمة النبيلونغن ، ومؤلِّفو هذه الملاحم مجهولون ، شأنهم في ذلك شأن كتّاب السِّيرة الشَّعبية .

لكن في المرحلة المتأخرة من العصور الوسطى وبدايات عصر الإحياء نجد أن الملاحم قد ارتبطت بأسماء مؤلفيها من أمثال كاميوتز الذي كتب « لوسايدس » ، وتاسو الذي كتب « ملحمة القدس » ، وميلتون الذي كتب « الفردوس المفقود » . وتُعَدُّ كل هذه الملاحم تجديداً للنمط الذي أرسى هوميروس تقاليده ، بحيث استمدَّ منه المؤلِّفون روح الملحمة بصرف النظر عن القالب الجامد .

وإذا حاولنا تَتبُّعَ مفهوم الملحمة وخصائصها تاريخيا ، وكيف أصبحت شكلاً متعارفًا عليه من أشكال الشِّعر خاصة والأدب عامة ، لوجدنا أنه بُذِلت

محاولات متعددة لتحديد مفهوم الملحمة الشِّعرية ، لكنها - على اختلافها وتعدُّدِها - تتفق على أن الملحمة قصيدةٌ طويلة زاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة التي يَسْتَمْتع بها الناس ، لأنهم يجدون فيها تعويضًا خياليًا عن عجزهم البشريِّ ؛ ذلك أن أول تأثير سَيْكولوجي للملحمة هو الانتقالُ بالمستمع أو القارئ من تفاهات الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصَّناديد التي تبلغ حدود اللانهائية .

ويهتمُّ الشاعر الملحمي بسرد كل ما يَعرِفه عن أبطاله حتى الأشياء التافهة التي قد لا تُثير أي اهتمام ؛ مثل ارتداء الخوذة أو الصندل ، فإن الشاعر يصفها بالتفصيل اعتقادًا منه أن كل شيء يمت بِصلة إلى بطله لا يمكن أن يكون تافهًا . وفي الوقت نفسه ، فإن التَّفاصيل الدَّقيقة تجعل البطل قريبًا من قلوب المستمعين أو القرّاء لأنهم يعرفون عنه كل كبيرة وصغيرة . والشاعر لا يركِّز الضوء على بطله فقط - بحيث يبدو منعزلاً عن الشخصيات الأخرى - بل نجد أن رِفاقَه في السِّلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء ، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص . ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم في الملحمة أقصرُ لكنه لا يقلُّ قيمةً في نوعيته عنِ دور البطل ، بل إن نفس المنهج ينطبق على أعداء البطل الذين يضاهونه في العناد والصَّلابة ، بل والنُّبل ، فالعدو في الملحمة ليس الشرير أو المجرم الذي يجب أن يُقْضى عليه في نهاية الملحمة ، إنه بطلٌ آخر شاءت الأقدار أن يُصارِع بطل الملحمة ، والغلبة ليست للخيِّر أو للشِّرير ، بل للذي تسانده الأقدار وتمنحه القدرة على الانتصار .

أمّا عن الظروف التي تقع خلالها أحداث الملحمة فإنها ترتبط بفترة حاسمة من فترات التاريخ أو نقطة تحوُّل يتوقف عليها مصير شعب بأكمله . وبداية

الملحمة تدلُّ على الحدث الجَلَل الذي سيقع ، فنجد بعض الملاحِم تبدأ بهذه العبارة : « في تلك الأيام البعيدة كان هناك عمالقةٌ يريدون أنْ يفرضوا إرادتهم على الوطن وأن يتلاعبوا بمصيره . »

وقد ازدهرت الملاحمُ مع الاكتشافات الجغرافية التي تمت في أواخر القرن الخامسَ عشرَ ، حين كتب الشاعر البرتغالي كاميوتز ملحمته « لوسايدس » تمجيداً للفتوحات والاكتشافات والأهوال التي واجهها هؤلاء المُستكشِفون ، وكان من أثر كاميوتز أن ابتعدت الملحمة عن الأسطورة وارتبطت بالتاريخ القريب ؛ وبذلك أصبحت أكثر واقعية برغم الهالة الأسطورية التي ما زالت تحيط بأبطال التاريخ .

لكن تاسو معاصر كاميوتز قد توغل أكثر في التاريخ إلى فترة الحروب الصليبية حين كتب « ملحمة القدس ». ومن الطّبيعي أن نتوقع منه أن تكون نظرته إلى الأمور نظرةً أوربية مُنحازة تمام الانحياز إلى الغزاة دون محاولة ذكية لإدراك الهدف الحقيقيِّ من الغزو ، لذلك فإن الملحمة تبدو كأنها مجرد دعاية صاخبة وساخنة وساذجة للحروب الصّليبية ، لأن الشاعر لم يشأ أن يستخدم البصيرة الثاقبة الّتي تساعده في رؤية الأمور على حقيقتها الإنسانية العارية .

أمّا الشاعرُ المجهول الذي كتب ملحمة « أغنية رولاند » فيتّخذ من فترة حكم شارلمان لفرنسا مِهاداً تاريخيًا لملحمته ، ويصور شارلمان على أنه البطل الملحمي لفرنسا .

أمّا بالنسبة لألمانيا فقد ظلت الملحمة مرتبطةً بالأسطورة ، وهذا شيءٌ طبيعيٌّ لأن شعراء الملاحم كانوا يعتبرون الأسطورة تنويعًا خياليّا على

الأحداث الفعلية للتاريخ البعيد أو القريب . لكن شعراء الملاحم كانوا يميلون أكثر إلى التاريخ البعيد ، لأنه يمنحهم حريةً أكثر في إعمال الخيال الملتهب بعيدًا عن قيود الأحداث والالتزام بتفاصيلها .

وعلى سبيل المثال فإنه في ملحمة « أغنية رولاند » نجد الشاعرَ يركِّز على معركةٍ جانبيةٍ بين حراس المؤخِّرة ويحوِّلها إلى الخَطّ الرئيسي للحمته ، وبذلك يهرب من الأحداث التاريخية المعروفة ويتحرَّر من قيودها ، مما يمنح خياله قدرةً أكثر على الانطلاق وعدم سرد أحداث معروفة مُسبقًا لدى القُرّاء أو المستمعين .

ومن الواضح أن فَنَّ الملحمة من الفنون الأدبية التي تلعب فيها قوى ما وراء الطبيعة دورًا خطيرًا وحيويًا ، فيما يتعلَّق بمصائر الأبطال ، فتقابل شخصيات ومخلوقات غريبة لا تَمتُّ إلى عالمنا بِصلة ، ومع ذلك فهي تُحارب البشر أو تقف في صفهم . ويقول النقاد : إن الشاعر يجسِّد قوى الخير والشر ورغبات الآلهة ونزوات الشَّياطين ، في مثل هذه المخلوقات ، حتى يستطيعَ الناس أن يلمسوها عن قرب . فالأشياء المجردة لا تلتصق بالذاكرة ولا تُثير الاهتمام مثلما تفعل المخلوقات المتجسِّدة المتحركة . وقد اتبع هذا المنهج كلٌّ من هوميروس وڤيرجيل للتعبير عن العَلاقة الخصبة بين الوجود الفيزيقي للبشر والعالَمِ الميتافيزيقي الذي لا نستطيع إدراكه بِحواسِّنا البشرية المحدودة ، وتفكيرنا القاصِر عن كل ما هو غير ملموس .

لكن المخلوقاتِ الميتافيزيقيةَ لا تلعب نفس الدور في ملاحم العصور الوسطى التي طغت عليها الصِّبغة الدينيةُ ، وبذلك استُبدلت بالآلهة

والشياطين ، والملائكة والقديسين ؛ كما فعل كاميوتز البُرْتغالي في ملحمته عن الاستكشافات البرتغالية في القرن الخامسَ عشرَ ، وترتّب على ذلك هجومٌ ضدَّ أية محاولات لإدخال قوى الخير ومخلوقات الشر في الملحمة . لكن الهجومَ لم يستمرَّ لأن المدى الذي تعالجه الملحمة أبعدُ كثيرًا من حدود حياتنا المادية ، لذلك عادت قوى ما وراء الطَّبيعة لتؤثِّر في مصائر الشَّخصيات ، وبالتالي تؤثِّر في الشَّكل الفني للملحمة . حتى الشخصيات نفسها كانت تتحوَّل في بعض الأحيان إلى كائنات أسطورية تأتي بالخوارق : مثلما فعل بيوولف ، عندما ذبح الوحش ، وفي ملحمة ميلتون « الفردوس المفقود » عندما تصل إلى قمتها الشِّعرية الملحمية – تتحوَّل كُلُّ الشخصيات إلى كائنات ميتافيزيقية ، باستثناء آدم وحواء . ولعلَّ ميلتون يريد أن يقول إنَّ الإنسان مُحاطٌ بالقوى الميتافيزيقية من كل جانب ، وهي تؤثر في حياته في كل مكان و زمان حتّى لو لم يدركها الإدراكَ الكافي للتعرُّف عليها .

وهناك من النُّقّاد والدارسين من يعارِض الفكرة التي تقول « إن الشاعر الملحميَّ يملك مُطلقَ الحريَّة في تشكيل أحداثه وشخصياته ، فقدرته على أية حال محدودةٌ ، لأن جمهوره يعرف القصة مسبقًا وربما رفض التغييرات التي أجراها ، على اعتبار أنها تحريفٌ أو هَذَيان . وهذا يرجع إلى أن الملحمة تفرَّعت من الرِّواية السَّردية أو الحدوتة التَّقليدية . ولقد تم اختيار الشَّخصيات لأعمالها البطولية والتاريخية الفعلية ، وليس لمجرد الهالة الأسطورية التي يريد الشاعر أن يُضفيها عليها . وتكاد الملحمة تكون تمجيدًا لما وقع بالفعل وليست تخيُّلاً لِما يمكن أن يقع ، ومن ثَمَّ فإن إضافة الشاعر لا تَزيد على حدود التأكيد والتوضيح وإيرادِ التفاصيل الدقيقة التي تُضفي على الشخصيات الحياةَ

الحقيقية . لذلك لا يُجهد الشاعرُ نفسَه كثيرًا في صنع قصَّة ، بقدر ما يقيم بناءً ملحميًا على قصة وقعت أحداثها بالفعل .

والشَّكل الملحمي شكل تقليديٌّ ، بمعنى أنّه غالبًا ما يطبِّق التَّقاليد المرعية في إنشاء الملحمة ، لأنه يخاف أن يذهب به التَّجديدُ والابتكار إلى حدود قد تنتفي معها خصائص الملحمة أصلاً . ويرجع هذا إلى هوميروس الذي وظف الخيال في خدمة التاريخ ، حتّى في الأحداث التي تتقمص ثوبَ الأسطورةِ كان الأساسُ الواقعي هو حجرَ الزاوية ، كما فعل هوميروس في الجزء الذي يدور حول غضب أخيل .

وأحيانًا يُطلَق اصطلاح « الملحمة » على أشعار تختلف تمام الاختلاف عن التَّقاليد التي سبق التَّحدُّث عنها : فعلى سبيل المثال نجد « الكوميديا الإلهية » التي كتبها الشاعر الإيطالي دانتي ، تنضوي تحت بند الملحمة برغم أننا لا نجد بطلاً لهذه الملحمة كما تعوَّدنا ؛ فالشخصية الرئيسية هي الشاعر نفسُه الذي يتكلَّم بضمير المتكلم طوال الملحمة ، وبالإضافة إلى ذلك فإن رحلة الشاعر التي تشكِّل السَّردَ بأكمله مجرَّد أداةٍ شعرية لوصف العالم الآخر الذي سنذهب إليه بعد مفارقة هذا العالم . ولعل ارتباط « الكوميديا الإلهية » بالتقاليد المَلْحَمِيَّة يرجع إلى الأسلوب الملحميِّ التقليديِّ الذي يتيح الفرصة للبطل لكي يهبط إلى الجحيم . لكن دانتي لم يكتفِ – شخصيًا – بالقيام بهذه الرِّحلة بل ذهب إلى المَطْهَرِ والجنة أيضًا ، ومن ثم نستطيع القول بأن الأجزاء الثلاثة التي تتكون منها « الكوميديا الإلهية » : الجحيم والمطهر والجنة ، هي بمثابة ثلاثِ ملاحمَ مستقلةٍ ومنفصلة عن بعضها بعضًا . وأيضًا فإن النُّقاد يُطلِقون عليها اصطلاح « ملحمة » لأسلوبها الرَّصين ،

وموضوعاتها الجليلة ، وثِقلها الشِّعري الذي يجعلها تقف على قدم المساواة ، مع أشعار هوميروس وفيرجيل .

وهناك أشعارٌ تعليمية طويلة تسمَّى أيضًا بالملاحم ، مثل أشعار الشاعر الإغريقي هيزيود الذي كتب ملحمة « الأعمال والأيام » وأيضًا نجد أعْمالاً نثرية تتخذ صفة الملحمة لأنها تُعالِج نفس المضامين البطولية التي نجدها في الشِّعر الملحمي . أي أن الملحمة أ بحت رُوحًا تسري في نبض الأعمال سواءً كانت شعرًا أو نثرًا ، وليس، مجرد قالَب جامِد يُصَبُّ فيه المضمونُ صبًا ، ونفس الرُّوح والجلال والفخامة نجدها تسري في « رسالة الغفران » لأبي العلاء المعري .

ويتمثَّل الشَّكل الفني للملحمة في أبيات متلاحقة لا تنفصل عن بعضها بعضًا ، بسبب التقسيم إلى فِقرات ، ما عدا الملاحم اليوغسلافية المبكرة ، التي قسِّمت إلى فقرات متتابعة . وغالبًا ما تكون الأبيات زاخرة بالحِكم والأمثال ، والأساليب الطَّنَّانة التي تميل إلى الإطناب المُسْهب ، كما نجد في الأساطير الجِرْمانية ، وأيضًا نجد كثيرًا من الأحاديث والخطب والحوار بين مختلف الشخصيات . أمّا الحَبْكة فهي ساذَجة - في حد ذاتها - وليست ذات مفعول في بناء الملحمة . والحدث الرئيسيُّ لا يمتدُّ على مساحة زمنية كبيرة ، وأحداث السنوات الأخرى غالبًا ما تُروى على لسان الشخصيات ، لكنها لا تقع أمامنا بالفعل ، كما نجد في حديث أوديسيوس المطوّل في بلاط الملك القاشاني ، وأحيانًا يركز الشاعر الأحداث في مناظر مختصرة تقع بينها فواصل ونقلات سريعة لا تتعدى الأبيات القليلة .

فالإلياذة تقع في ٤٩ يومًا ، منها ٢١ يومًا في الكتاب الأول ، في حين أن

الأحداث التي تقع أمامنا بالفعل تقل عن هذا العدد بكثير . والجزء الأول من ملحمة بيوولف يقع في خمسة أيام في حين أن الجزء الثاني لا يستغرق أكثر من يوم واحد ، ويرغم أن التَّشبيهاتِ والاستعاراتِ التي تستخدم في رسم الصور الشِّعرية في الإلياذة مستمدَّةٌ من اللغة المعاصرة لتلك الحقبة : أي اللغة التي يتداولها رجل الشارع - إلا أن المضامينَ مستمدَّةٌ من مغامرات الأمراء والأهوال التي يقابلونها مع رفاقهم في ميدان الحرب ، أو الحياة الاجتماعية لهم في القصور ، حيث تقام المآدِبُ الفاخرة والحفلات الصاخبة ، وحيث تُحاك المؤامراتُ والدَّسائس في الظلام .

لكن الحرب هي الخط الرئيسيُّ في هيكل الملحمة ، لأنها نقطة تحوُّل حاسِمة وفاصِلة في تاريخ شعب من الشُّعوب ، وغالبًا ما يُغرم شعراء الملاحم بمعالجة هذه الفترات التاريخية المؤثِّرة ، لأنها تحمل في داخلها مضمونًا بطوليًا يرتفع فوق مستوى تفاهات الحياة العادية الرتيبة التي لا تثير في الناس الإحساسات العميقة التي تهزُّهم هزًّا ، لم يتعوَّدوه من قبل .

ونظرًا لِقدم الفن الملحميِّ ، فقد ضاعت كثير من الملاحم ، ويبدو أن ما وصلنا منها قليل وإن كان ثمينًا جدًّا ، لأن الأمور في هذا المجال تقاس بالكيف قبل الكَمِّ . ولعل من أقدَم الملاحمِ التي عرَفها العالم ، الملحمةَ البابليةَ الشهيرة « جِلجامش » ، التي يعود تاريخُها إلى ثلاثة أو أربعة آلاف عام قبل الميلاد ، والملحمتَيْن الهنديتَيْن « المهابهاراتا » و « الرامايانا » اللَّتَيْن ما زالتا مجهولتي التاريخ .

لكن لواء الرِّيادة عُقد لهوميروس الذي احتار المؤرخون في أمره ، وهل هو هوميروس واحدٌ أو جملةٌ يحمِلون الاسم ؟ المهم أنه فَرَض ظلَّه على الفن

الملحميّ منذ عام ٧٠٠ ق.م . وحتى القرن السابعَ عشرَ بعد الميلاد حين جاء الشاعر الإنجليزي درايدن و وصف الملحمةَ « بأنها قصيدة البطولة التي كانت أعظم إنتاج للرُّوح الإنسانية » ، واعتبر فن الملحمة في القرن السابعَ عشرَ أنبلَ ضروب الشِّعر وأغراضه ، وقام النُّقاد والدارسون بوضع القواعد والتقنينات للملحمة الشِّعرية ، بل سيطر الشِّعْر الملحميُّ على المسرح في أواخر القرن السابعَ عشرَ من خلال مسرحيات درايدن .

ولم يكن غريبًا أن يؤدِّيَ هذا الإفراطُ والجنون بالشِّعر الملحمي ، إلى الرِّدَّة النكسة ، بحيث لم يَصْرِف القرنُ الثامنَ عشرَ نظَره عنه فحسب ، بل سَخِر منه ، كما فعل ألكسندر بوب في إنجلترا وڤولتير في فرنسا . لذلك نستطيع لقول بأن القرن الثامنَ عشرَ كان بمثابة نهايةٍ للملحمة التقليدية كما عرفت منذ عهد هوميروس .

وفي القرن العشرين قامت حركةٌ مسرحية حاولت تحطيم الأشكال المسرحية التقليدية ، وذلك بفرض المضمون وإعلاءِ كلمته على الشكل . وقد استمدَّت منهجها من روح ملحمة الشاعر الإغريقيِّ التعليميِّ هيزيود التي عرفت باسم « الأعمال والأيام » . لذلك كان الهدف الأساسيُّ من المسرح الملحمي هو التعليمَ المباشِر الموجَّه إلى الجمهور دون مراعاة لأية ضرورة فنية أو حتمية دراميةٍ . أدى هذا إلى إمكانية إدخال أي عنصر سواء كان الرقص أو لغناء أو الموسيقى ، بل إنه يمكن إدخالُ المخرج ومهندسي الديكور وحتى لمتفرج ، كعنصر فَعّال فى إيصال التعليم إلى الجمهور .

وقد أخذ المسرح الملحميُّ صورتَه المعروفة لدينا الآن بعد الحرب العالمية لأولى ،وأحال خشبة المسرح إلى مِنصّة لإلقاء الخطب السياسية . تزعَّم هذا

الاتجاه الشاعرُ والكاتب المسرحي برتولت بريشت وحاول إيجاد نظرية له ، كما قام بالتجريب المخرجُ المسرحي أروين بيسكاتور في مسرحية « الأعلام » عام ١٩٢٤ ، و « هكذا نعيش » عام ١٩٢٧ ، و « الجندي الطيب شيويك » و « راسبوتين » عام ١٩٢٨ ، و « الحرب والسلام » عام ١٩٤٢ . ولعل أشهر نموذج للمسرح الملحميِّ هو مسرحيةُ بريشت « أوبرا الثلاث بنسات » التي عرضت في عام ١٩٢٩ .

ويعتمد المسرحُ الملحميُّ على الوثائق والتقارير والمستندات الحكومية ، ويضعها في إطارٍ معيَّن بحيث يستخلص منها الجمهور درسًا سياسيًا أو عبرة اجتماعية . وهو بذلك لا يخرج عن حدود الدِّعاية الصَّريحة لأهداف معينة ، لذلك كان كثيرًا ما يخرج عن نطاق الفن الخالد الجميل . فنحن نتذكر ونستمتع بملاحم هوميروس وفيرجيل لأنها تحتوى على الكثير من الفن ، في حين لا يقرأ أحد ملاحمَ هيزيود التعليمية التي لا تخرج عن نطاق الوعظ الصَّريح والإرشاد المباشِر ، وهو عادة ما يرفضه الإنسان لأنه يفترض وجود وصاية فكرية من الشاعر على القارئ الذي يرفض أن يقف موقفَ التلميذ الجاهل من معلمه العبقريِّ ، حتّى لو كان جاهلاً بالفعل . أمّا الفنُّ الجميل فقادِرٌ على إدخال القارئ في عالم باهر يفقد فيه كلَّ مقومات المقاومة والرفض ؛ بحيث يتقبل كلَّ ما يقوله الشاعرُ عن طريق الإقناع الفني الذي لا يتأتّى إلا من خلال البناء الدِّراميِّ لأي عمل فنّي .

الفصل الخامس
السِّيرة الذّاتيَّة

في اللُّغات الأورُبية يوجد اصطلاح autobiography للسيرة الذاتية التي يكتبها المؤلِّف عن نفسه وحياته ، في حين يَعني اصطلاحُ biography السِّيرةَ التي يكتبها مؤلِّف عن شخص آخر . لكننا في اللغة العربية لا نجد تحديداً بهذا الوضوح ، وإن كنا نستخدم سيرةً ذاتية أو ترجمة ذاتية ، عندما يكتب المؤلِّف عن نفسه ، ونستعمل اصطلاحَ سيرة أو ترجمة بصفة عامة ، إذا كانت سيرة الإنسان مكتوبةً بقلم إنسان آخر . وسواء كانت هذا أو ذاك ، فقد وصفها المفكِّرُ الإنجليزي توماس كارلايل بمنتهى الإيجاز والتركيز عندما قال : « السيرة حياة الإنسان » . ولكنه تعريف يتطرَّف إلى العمومية المبالَغ فيها ؛ ذلك أن السِّيرة تفرَّعت إلى صِيَغ كثيرة وأشكال متعددة لا تقتصر على سرد حياة الإنسان سرداً تسجيليّا ميكانيكيّا ، بل تهدف إلى الاختيار والتَّركيز والتَّصنيف ومتابعة خط ذي دَلالة معينة في حياة الإنسان .

ولنبدأ بالسيرة الذاتية التي يؤلِّفها الإنسان عن نفسه وحياته ، والتي تَنقسم إلى أشكال متعددة ، مثل : المذكرات ، واليوميات ، والمفكرة ، والخطابات المتبادلة ، والانطباعات ،والتأمُّلات في الماضي وانعكاسه على الحاضر، وغير ذلك من الصِّيَغ التي تنضوي تحت بند أدب البحث عن الذات وكشفِها

للنفس وللآخرين ، ذلك أنها تقدِّم صورةً ذاتية مختلفة الأبعاد لشَخْصية المؤلِّف ، سواء كانت هذه الأبعاد واعيةً أو لا واعية ، وحتى المذكرات التي تكتب على هيئة خطابات أو رسائل يوميَّة ، تبدو وكأنها موجهةٌ أساسًا إلى القارئ حيثما كان ، لدرجة أنَّنا نشعر أن تبادلَها مع شخص بعينه ليس سِوى حُجَّةٍ يتذرَّع بها الكاتب ليصل إلى كل القرّاء .

وأحيانًا يخلط القراء بين المذكرات والسيرة الذاتية على أساس أنهما نوعٌ أدبي واحد إلى حدٍّ كبير ، ولكن يجب أن نفرِّق بينهما على أساس استخدام كل منهما للشخصية والأحداث المحيطة بها. فالمذكرات تركِّز أساسًا على الشخصيات والأحداث ، في حين تلتزم شخصية الكاتب عادة بالتسجيل والتوضيح لما يدور حولها ، أمّا ما يدور داخلها فيظل في الظِّل . ولذلك تبدو بعض المذكرات وكأنها تسجيل لأحداث تاريخية تَصادَفَ أن شهدها كاتبوها . أما السيرة الذاتية الحقيقية فعبارة عن سرد مُتماسِكٍ منطقي لحياة الكاتب ، مع التَّركيز على التأمُّلات والانطباعات ذات الأبعاد المختلفة ، وعلى المعنى الكامن في حياة الكاتب أمام خلفيَّة اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية أشمل منها .

أمّا اليوميّات والمفكرة فأقل تمسُّكًا وارتباطًا بحكم طبيعتها ، وأقل اعتمادًا على التأمُّل التحليلي للأحداث ، لكنها تمتاز بالقدرة اللحظية على متابعة المواقف وهي ساخنة ، فهي ملاحظات سجَّلها شاهد عيان ، ومع ذلك فإن هذا الشاهد يستطيع إعادة تقييم هذه المواقف فيما بعد ، في ضوء الخبرات المتتابعة . وإذا كانت اليوميات والمفكرة فاقدةً للشكل الفني والتماسُك المنطقي ، فإنها تمتاز بالصراحة واللحظية ؛ ولذلك فإن أكثر اليوميات شهرةً

لم ينشر سوى مرة أو مرتين على أكثر تقدير ، فالناشِر لا يُقبِل عليها لأنه يعلم أن القارئ ينتهي منها كما ينتهي من الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية ، وإن كانت المفكرة تَستخدِم قدرًا أكبر من التأمُّل الشامل والتسجيل الموضوعي ، من اليوميات التي تسجِّل الأحداث بأسلوب ميكانيكي إلى حدٍّ كبير .

وترجع جاذِبيةُ هذه التسجيلات للحياة إلى عدة أسباب منها الاتصال الشخصيُّ بالأحداث أو الحركات التاريخية المصيرية التي تمنح قيمة فعلية للسِّيرة الذاتية أو المذكرات بحيث تصبح مَرجِعًا مُهِمًّا للأجيال التالية – وخاصة في الكتابات التي يتراجع فيها العنصرُ الشخصي البحت وراء الاهتمام بكشف الإطار الفكريِّ والخلفية الاجتماعية والسياسية المرتبطة بالعصر محلِّ التَّسجيل . كذلك فإن كاتب السِّيرة يمكن أن يكون قد لعب دورًا هامًا في صياغة الأحداث التاريخية ، أي يمكن أن يكون غازِيًا عسكريًا شهيرًا ، أو زعيمًا دينيًا ، أو رجلَ دولةٍ من الطِّراز الأول ، فسيظل القراء مهتمين بالاستماع إلى تعليقاته الشخصية على نفسه وعلى العالم . وفي أحيان أخرى يمكن أن تكون وجهةُ نظره ذاتَ دلالة مهمة بشكل محدَّد ، وخاصة الزاويةَ التي يختارها لكي يتعرَّض منها للشخصيات والأحداث ، فربما يكون سابقًا لعصره أو خارجًا عن المسار التقليديِّ للأحداث . كما يجب ألا ننسى كُتّاب السِّيرة الذين نبغوا عبر التاريخ في الغَوص إلى أعماق النفس البشرية من خلال تحليل انفعالاتهم وتأمُّلاتهم ومواقفهم الشخصية من الحياة والبشر . فعلى الرغم من أن ما كتبوه يدور حول أنفسهم ، فإن القُرّاء وجدوا أنفسهم بدورهم فيه .

ومع الاعتراف الرسمِيِّ بالمسيحية من قِبَل دول أوربا الغربية ، اكتسبت

السِّيرة الذاتية قوةَ دَفْعٍ جديدةً تجاه التأمُّلات الروحية ، وكشف ثُغرات الضَّعف الإنساني ، كما تجلت في السيرة الذاتية الرائدة التي عرفت باسم « اعترافات القديس أوغسطين » . فمنذ ذلك الحين تدفَّق طوفان من التسجيلات الشخصية التي تسير على نَهْج هذه الاعترافات ، وانقسم كاتِبو السِّيرة الذاتية إلى أنماط يمكن التعرُّفُ عليها بسهولة . فهناك الذين اعتنقوا العقيدة الجديدة ، أو إحدى النَّظريات التي تحمل قوة العقيدة ، ويقومون بتسجيل تجربتهم ، كما فعل جورج فوكس الكويكري (١٦٢٤ - ١٦٩٠) ، وجون ويسلي (١٧٠٣ - ١٧٩١) والكاردينال نيومان (١٨٠١ - ١٨٩٠) ، والأمير كروبوتكين (١٨٤٢ - ١٩١١) .

وهناك الذين عانَوا من إحساس عميق بالاضطهاد أو عدم الفهم أو الرفض مما جعلهم يلجأون إلى كتابة السِّيرة الذاتية كنوع من الدِّفاع عن أنفسهم ، وتوضيحِ وجهة نظرهم في مواجهة العقول المغلَقة ، كما فعل سان سيمون (١٦٧٥ - ١٧٥٥) ، وروسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) ، وماري باشكيرتسيف (١٨٦٠ - ١٨٨٤) .

وهناك الأبطال الرياضيون ، والعسكريون المحترفون ، والبحّارة المغامرون ، والصحفيون الرُّوّاد وغيرُهم من كُتّاب السِّيرة الذاتية المثيرة الطريفة ، الذين يهتمون بتسجيل الغرائب والعجائب أكثر من اهتمامهم بالتأمُّلات الهادئة المتأنية . من هؤلاء أسامة بن منقذ (١٠٩٥ - ١١٨٨) ، وبليز دي مونلاك (١٥٠٢ - ١٥٧٧) ، والكابتن جروناو (١٧٩٤ - ١٨٦٥) . وهناك الممثلون ، والموسيقيون ، والفنانون ، والشُّرّاح الذين يقدمون خبرتهم في مجالات الحياة والفن المختلفة من خلال سرد سيرتهم الذاتية . من هؤلاء بينفنتو تشيليني

(١٥٠٠ - ١٥٧١) ، وغولدوني (١٧٠٧ - ١٧٩٣) ، ومايكل كيالي (١٧٦٤ - ١٨٢٦) ، وبيرليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) .

وهناك الذين تألّقوا على قِمم مناسبات تاريخية ، أو عاشوا بالقرب من شخصيات غيرت مجرى التاريخ ، منهم على سبيل المثال جوانفيل (١٢٢٤ - ١٣١٧) الذي كان صديقا حميمًا للقديس لويس ، وروبرت كاري (١٥٥٠ - ١٦٣٩) الذي كان من أقرب رجال البلاط إلى قلب الملكة إليزابيث ، كذلك كانت مدام دي ريموسا (١٧٨٠ - ١٨٢١) ودوقة أبرانتيه (١٧٨٤ - ١٨٣٨) من المقربات إلى نابليون ، كما يتضح من سيرتَيْهما الذاتيتين .

ويَضيق بنا المجالُ ، إذا ما حاولنا حَصْرَ وتصنيف العدد الهائل من الكتّاب الذين أدلَوا بدِلائهم في مجال السيرة الذاتية ، فبعضهم لا يقع تحت أيٍّ بند من البنود التي ذكرناها آنفًا ، بالرغم من أهميته العظيمة ، كما نجد في حياة بَبْر المنغولي (١٤٨٣ - ١٥٣٠) الذي كان من الغُزاة والملوك العظام القلائل الذين تركوا ترجمة ذاتية مطوّلة لحياتهم ، كذلك نجد صمويل بيبس (١٦٣٣ - ١٧٠٣) الذي سجّل مذكراتِه المثيرةَ الممتعة وضمَّنها خبرته كمتحدِّث لَبِق ، وعاشِق وَلْهان ، وخبير في شئون الأسطول ، ورجل مواقف لا تنسى . فقد كانت السيرة الذاتية مَرْتعًا لوجدان الكتاب كما كانت تسجيلاً لواقع حياتهم .

أمّا السيرةُ الذاتية في الأدب العربي الحديث ، فقد تناولها شوقي ضيف في دراسته « الترجمة الشخصية » التي أوضح فيها أن أدباءنا المعاصرين قلّدوا الغربيِّين في الأنماط التي نسجوا على غِرارها سِيَرَهم الذاتية ، فهم تارة يكتبون تراجم شخصية كاملة ، يرسمون فيها حياتهم رسمًا دقيقًا ، لا ينسون فيه البيئة والوسط والظروف الخارجية ، وتارة أخرى يقصون على طريقة

القوم قصصًا يصور حياتهم ، إن لم يكن تصويرًا كاملاً ، فهو تصوير لبعض تجاربها . ومن أمتع ما كُتب في هذا اللون قصة « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم عبد القادر المازني . لكن شوقي ضيف يحذِّر من الاعتماد تمامًا على ما جاء في هذه القصة من أحداث لمعرفة حياة المازني ، ولكنها في جملتها تُعَدُّ تصويرًا لوقائعه وتجاربه الشخصية . ولذلك يرى شوقي ضيف أن كتابة القصة على هذا النحو المُستمَدَّ من حياة الكاتب لا تُعَدُّ ترجمةً ذاتية له بالمعنى الدقيق؛ لأنه يضيف إلى تجاربه تجاربَ أخرى من محيطه ، ولكنها على كل حال تُعَدُّ تعبيرًا عن نفسه ، وإن لم يكن تعبيرًا دقيقًا على نحو ما نجد في الترجمة الشخصية ، التي تنحصر في تجارب الكاتب ، ولا يضاف إليها أيٌّ تجربة من الخارج ، ولا أيُّ حادثة ، من شأنها أن تضع ستارًا أو لِثامًا بيننا وبين حقائقه .

كذلك يتألَّق طه حسين في مجال السيرة الذاتية بكتابه الفريد « الأيام » ، وهو فريد لأنه استَنَّ فيه سُنَّةً لم تُتَّبع من قبل في الأدب العالمي كلِّه للسيرة الذاتية : فبدلاً من أن يستخدم ضمير المتكلِّم في التعبير عن نفسه – كما يفعل كل كُتّاب السيرة الذاتية بحيث يقول الواحد منهم : « أنا فلان ، حدث لي كذا ، أو فعلت كذا » – نَجِدُهُ يقول عن نفسه : « صاحبنا » ، أي أنه انفصل عن ذاته وأحالها إلى شخصية موضوعية مستقلة تتحرَّك أمامه ، في حين يرقبها في تأنٍّ وتُؤَدَة ؛ وبذلك انضم إلى صفوف القراء كي يتتبَّع معهم بطلَه ، وإن كان هو البطل . وقد أتاح له هذا المنهج المبتكَر القدرةَ على التخلُّص من تضخُّم الذات ، الذي يقع فيه كثيرون من كتاب السيرة الذاتية ، لدرجة أنهم يصلون في بعض الأحيان إلى درجةٍ مبالغ فيهامن النرجسية .

وعندما ننتقل إلى السيرة التي يكتبها مؤلفون عن أناس آخرين ، نجد أنها

تتميَّز بنفس الشُّمول والانتشار اللذين واكبا السيرة الذاتية . فهي صيغة تقدم سردًا تاريخيًا مقصودًا كاملاً لحياة إنسان ، أو على الأقل تركِّز على الجزء الأكبر من حياته ، أو الجزء الذي يجعل منه شخصيه مبرزة . وهذه المواصفات هي التي تمنح السيرةَ شكلَها الأدبي المتميز ، أمّا أيةُ محاولات أخرى لمزيد من التنظير النقديّ فمن شأنها وَضْعُ السيرة في قوالِبَ ضيقةٍ قد تبتعد بها عن روح الانطلاق الذي تتميز به . وقد ارتبطت السيرة منذ بدايتها بموضوع تدور حوله حتى ولو كانت تقص تاريخ حياة شخص من ميلاده إلى مماته . فما نعرفه عن حياة سقراط مثلاً صادِرٌ عن آرائه التي تمتاز بالوحدة الفكرية والموضوعية ، كذلك فإن بلوتارك في كتابه « تواريخ الحياة المتوازية » الذي يدور حول الإغريق والرومان - يستخدم سِيَرَ البشر لكي يُبلورَ مفهومه عن السياسة المقارنة لحكم الدولة . وما كتبه أرسطو في كتاب « الأخلاق » كان مقدمة شخصية ضروريّة لكتابه « السياسة » . وعند الرومان نجد كتاب سوطونيوس « الأباطرة الرومان » ، وكتاب ناكيتاس « أجريكولا » ، لكن هَيْلَمان الإمبراطورية الرومانية كان طاغيًا على سير الأشخاص في حدٌ ذاتهم .

وفي العصور الوسطى تطوَّرت السيرة إلى ما يمكن أن يسمّى « بالسيرة الذاتية » التي تدور حول حياة إنسان قام بدور محدَّد . وكان النَّمطانِ الشائعان يتمثَّلان في حياة القدِّيسين أو سِيَرِ الملوك ؛ في الأولى يركِّز الكاتب على الهدف الديني والروحي وفي الثانية يهتم بالجانب التاريخي الدنيوي . فنرى حياة القديس من خلال سلسلة من الأحداث والمواقف والمعجزات ، في حين يتجسَّد المجد الدنيوي في الأباطرة والقادة الذين يشكِّلون مصير بلادهم ، ولذلك كانت سِيَرُهم تسجيلاً للأحداث التي تتابعت في عهدهم ، بالإضافة إلى لمحات شخصية من قَبيلِ ربط الصورة الذاتية بالمواقف القومية ، كما نجد

في سيرة إينهارد التي كتبها عن « شارلمان » ، وآسِر عن « ألفريد » . وكان بوكاتشيو قد أضاف الجانب المأسويَّ إلى السرد الدنيويَّ للأحداث ؛ مما ترك بصَماتهِ على أدب السيرة الذاتية الإنجليزية كما في كتاب ليدجيت « سقوط الأمراء » . وكانت النَّمطية واضحةً في سرد سِيَر الملوك في العصور الوسطى ، بحيث يمكننا القولُ بأن ما يصلح لملك ، كان يصلح لأي ملك آخر مع فروق بسيطة ، أمّا الشخصياتُ الفريدة فكان ذكرها يأتي عَرَضًا في السيرة . وأحيانًا كان يركِّز الكاتب على آرائه السياسية ، فمثلا لم يطغَ اهتمام فيليب دي كومنين في سيرته « لويس الحادِيَ عشرَ » على فلسفته السياسية بحيث يقترب من اتجاهات فرويسار وما كيافيللي السياسية ، بقدر ابتعاده عن أدب السيرة .

ويرجع الاهتمام الواضح بإلقاء الأضواء على الأشخاص أنفسهم ، إلى الكمِّ الهائل من كُتب السيرة التي بَلْوَرَتْ منهجها ابتداءً من عصر النهضة حتى الآن . فقد بدأ الإنسان في اتخاذ وضعه المتميز وسْط الأحداث والمواقف نتيجةً للروح الجديدة التي سَرَتْ في أعقاب عصر النهضة ، وهذا ما يتضح في السِّيَر التي كتبها والتون عن كل من : دن ، وهوكر ، وهربرت ، و وتون ، وساندرسن ؛ وبذلك خرجت السِّيرة من نطاق الدِّين والسلطة لكي تشمل مظاهر الحياة الأخرى ومن يمثِّلها . ومع نمو الأدب الخيالي ، وتوافر وقت الفراغ ، وخروج النشاط الفكري والتأمُّل الرُّوحي من إطار القيود التي وضعتها الكنيسة – انتشرت وسائل التعبير الحُرِّ عن النفس مثل : الخطابات ، واليوميات ، والمذكرات ، والوثائق الشخصية ؛ مما شكَّل مادة خصبة وجاهزة لكتّاب السيرة ، وخاصة الذين عاشوا بالقرب ممن كتبوا عنهم بصفتهم من أقاربهم أو أصدقائهم الحميمين ، كما نجد في سيرة السير توماس مور التي كتبها صِهره وليم روبر ، وسيرة الشاعر وولتر سكوت التي كتبها صِهره أيضًا

جون لوك هارت ، وكاڤندش الذي كتب سيرة « وولسي » وبوزويل الذي كتب « حياة صمويل جونسون » ، وتُعَدُّ من الأمثلة النادرة في كتابة السِّيَر . ويبدو أن طبيعة علاقة بوزويل بجونسون وملازمته إيّاه ما يقرب من إحدى وعشرين سنة ، هيّأتْ له مادةً لم تتهيّأ لغيره ، وهذا ما ينطبق على ما كتبه وليم ماسون عن توماس جراي .

وهذا النَّوعُ من السيرة يسميه النقاد « السيرة الحميمة » ، لأنها تركِّز على الجوانب الشخصية أكثر من اهتمامها بالمظاهر أو الظواهر العامة . ويتفنَّن كُتّاب السيرة في استخدام كل الوسائل الممكنة لكي يعيشوا بكل جوارحهم في عالم الشخصيات التي يكتبون عنها ، ولا يتركون شاردةً ولا واردةً إلا ويحاولون تحليلها وتمحيصها وربطها بأفكار الشخصيات وأقوالها وأفعالها . فالسيرة في نهاية الأمر صورةٌ شخصية زاخرة بكل التفاصيل الممكنة .

وفي القرن الثامن عشر الذي واكب نموَّ طبقة جديدة وضخمة من جمهور القراء نتيجةً للضغوط السياسية والاقتصادية المتزايدة ، ابتُكِرت أساليبُ جديدة فيما سُمِّي « بالسيرة الشعبية » ، وهي غير السيرة الفولكلورية التي تدور حول أبطال الملاحم والأساطير والتي عرفناها في الأدب العربي بصفة خاصة ، بل هي السيرة التي تدور حول أبناء الشعب العاديِّين نتيجةً لنموِّ الروح الديمقراطية الجديدة . وأصبحت السيرة تهدف إلى التسلية والإثارة ، حتى ولو كان الكاتب يتناول سيرة جاره بالكتابة ، وتناولتْ حياةَ الذين حقّقوا نجاحًا تجاريًا أو الذين ارتكبوا من الجرائم ما تَقشعِرُّ له الأبدانُ وغير ذلك من الموضوعات التي أقبل عليها القراء في نَهَم . وتطرَّقت السيرة إلى كتابة الفضائح ، وحلَّت المغامرات محلَّ المثاليات ، واختلط الحابِل بالنابِل ، وخاصة أن صمويل جونسون كان قد قال إن حياة أي إنسان عادي يمكن أن تشكِّل مادةً قيّمة لسيرة

جديرة بالتسجيل ، وكان روسو الدليلَ العملي الذي أكدت سيرتُه أن أي إنسان لا تقلُ قيمةُ حياته عن أي إنسان آخر .

كذلك ظهرت السيرة التي سُمِّيت « بالسيرة الأكاديمية أو التاريخية » ، فلم يعرف الأدبُ الإنجليزي – مثلاً – سيرةً لشكسبير إلا بعد ما يقرب من قرن مضى على وفاته في الدراسة التي كتبها نيكولاس راو عام ١٧٠٩ . أي أن كُتّاب السير شرعوا في تسجيل حياة الرُّوّاد الذين مرت قرون على رحيلهم . وكانت هذه السيرةُ من الأهمية بمكان بحيث اعتمد عليها مؤلِّفو الموسوعات ورُوّاد البحث العلمي نظراً لبعدها عن الإنجازات الشخصية والميول الطارئة ، واهتمامها بالتفاصيل ذات الدلالة المفيدة علميًا . وقد أدت هذه المجموعات الضخمة من السير الأكاديمية إلى تأليف القواميس القومية المتعدِّدة والمتخصِّصة في سير كل من ترك بصماتِه على التاريخ الحضاري للإنسانية . ولا شك أن كلَّ السير الأمينة الدقيقة كانت نتيجة طبيعيَّة للحافز المشتعل داخل كتّابها ، بَحْثًا وراء الحقائق الموضوعية وكَشْف ما خَفي منها . وربما كانت هذه الحقائق والوقائع متضمَّنة بأسلوب غير مباشر وغير واضح في السيرة ، لكن بدونها تصبح السيرة مجردَ رواية ساقطة في الهُوَّة التي تفصل بين السيرة الأكاديمية والفن الروائي .

ومع بزوغ الذاتية الرومانسية وزيادة الاهتمام بدراسة العقل الإنساني ظهرَ نوع جديد من السيرة سمي « بالسيرة السَّيكولوجية أو التفسيرية » ، ويمكن إرجاع أصولها إلى بلوتارك . وهي تؤكد أن مجرد الأحداث المادية والوقائع الطارئة والتواريخ المسجَّلة لا تكفي لكتابة سيرة دقيقة وشاملة لحياة إنسان . وقد أدَّت اكتشافات فرويد في علم النفس إلى تحليل الدوافع السَّيكولوجية الكامنة وراء الأقوال والآراء والأفعال التي تأتيها الشخصيات ، سواء عن

وعي أو غير وعي . فهذه الدّوافعُ المختفية أكثر صدقًا ودقة من الأحداث الخارجية . وفي هذا الضوء الجديد أعاد كتّاب السير صياغةَ السير التي كُتبت من قبل ، مثل « صمويل بيبس الحقيقي » ، و « دكتور جونسون الحقيقي » ، أو « الحياة الخاصة » لفلان ، وغير ذلك من السير التي تعتمد على التفسير النفسي ، والتي أدت - فيما بعد - إلى سُميّ بالسيرة الفنية التي تستخدم أدوات الروائي أو الكاتب المسرحي في بلورة حياة الإنسان .

وهذا النَّوعُ المتقدِّم من السيرة يضع في اعتباره البناءَ الجَماليَّ ، والنظرة النِّسبية إلى الوقائع ، والزاوية المُتَّسِقة في سرد الأحداث ، والمناجاة الداخلية ، والمحادثات المتصوَّرة أو المطوَّلة ، والمختارات المقصودة ، والهالات المحيطة بالشخصية . كل هذا بهدفِ إزالة الأتربة العالِقة بحياة الشَّخصية وجَعْلِ السيرة تجسيدًا مبهرًا حيّا لها ، بكل ما تحمله من متغيِّرات ، وتطوُّرات ، وانطباعات ، وتأملات ، وحالات نفسية ، ومراحل اجتماعية ، وذكريات وآمال وآلام ، عبر زمن حياتها ، وبهذا الشَّكل تُصبِح السيرة فنّا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنًى ، أي أكثر من كونها مجرَّدَ فرع من التاريخ . إن أسلوبها وبناءها الدقيق يقتربانِ بها من مجال الرواية والدراما . وكما نجد في أعمال أندريه موروا ، فإن المضمون الفكريَّ للسيرة يكاد يتعادل تمامًا مع الشَّكل الفني للرواية ، كذلك فإن الفنَّ الروائيَّ أثَّر في السِّيَر التي كتبها فيليب جِيد بنفس الدَّرجة التي أثَّرت فيها السيرةُ في روايات فيرجينيا وولف. وعندما كتب ديڤيد سيسيل سيرة الشاعر الإنجليزيِّ كوبر تحت عنوان « الغزال الصَّريع » ، فإنه ضرب مثلا رائدًا لكل كُتّاب السيرة المحدثين الذين يسعَون إلى دوران سِيَرِهم حول نَغْمة رئيسية واحدة تمنحها وحدة موضوعية ؛ ومن ثم فإنها

تضيف إلى حياة أبطالهم دلالة خيالية تَزيد من استيعاب القارئ وتوسيع أفقه .

وكان ليتون ستارشي رائدًا في مجال السيرة الحديثة بجمعه بين العنصرين : التفسيري والفني ؛ فقد رفض الأسلوب الذي كتبت به السير في القرن التاسعَ عشرَ ، وهي سِيَرٌ ذات صِبغة رسمية ، ويصل طول الواحدة منها إلى مجلدات عديدة ، أما ستارشي فقد جنح إلى الإيجاز والتركيز والاختيار ، مع العناية بجمال الأسلوب الموحي ، بل أنه يميل إلى التهكم والسخرية ، وتَعْرية كل مظاهر الزّيْف والخداع ، وبدلاً من إقامة نُصُب تَذْكاري لبطله على غرار السير التقليدية فإنه يحطم كل الهالات ، وبذلك يبدو بطله إنسانًا عاديًا وضعته الظروف في مواقف غير عادية ولهذا يُعَدّ ستارشي في نظر من ساروا على نهجه ، رائدًا لما يسمىّ « بالسيرة الساخرة » . ولكن السُّخرية لم تكن هدفَه الرّئيسي ، ذلك أنه قصد إلى تعرية الحقائق من أجل التعليم ورؤية الحياة كماهي بقدر الإمكان ، على الرغم من قول النقاد بأنه كان ضدً « السيرة التعليمية » .

كل هذه التَّطوُّرات التي مرَّت بها السيرة تدلُّ على مدى مرونتها في استيعاب روح العصور المتابعة ، ولذلك حافظت على طاقتها في التَّجدُّد والاندفاع ، فقد استفادت من الحياة اليومية ، ومن الأحداث التاريخية ، ومن الاكتشافات السيكولوجية ، ومن النظريات الجمالية والفنية والأدبية ، وهي على استعداد للاستفادة من كل ما تأتي به العصور المقبلة .

الفصل السادس
أدب الأطفال

كانت الأساطيرُ والحكايات الخيالية والخرافية بمثابة المصدر الرئيسي لأدب الأطفال ، سواء في مجال القصة أو المسرحية . فقد كانت القصص القديمة المحبوبة التي تنضوي تحت قائمة القصص الخرافية أو الفولكلورية ، بمثابة دنيا سِحرية يجد فيها الأطفال أسعد لحظاتهم ، ويكفي أن نذكر ، للتَّدليل على ذلك ، قصصًا من أمثال « سندريللا » ، و « أميرة الثلج الأبيض والأقزام السَّبعة » ، و « الجمال النائم » ، و « ذات الرِّداء الأحمر » ، و « حكايات ألف ليلة وليلة » ، و « نوادر جحا » وغيرها .

وتشكِّل أغلب الحكايات الأسطورية والحديثة التي تتناول أبطالاً كبارًا ، مادةً خصبة لأدب الأطفال . ولا شك أن الغالبيةَ العظمى من جمهور الأطفال ، من البنين والبنات ، يعشقون البطولة . ولذلك أقبل كتّاب أدب الأطفال على الغوص في أعماق قصص البطولة ، سواء الواقعيةُ منها أو الخرافية ، واستخرجوا منها شخصياتٍ ومواقفَ وقصصًا كانت مصدر ترويح وإلهام لأطفال العالم ، برغم اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم . ومع ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أنه يتحتَّم الاختيارُ والانتقاء ؛ إذ إن هناك قصصًا واقعية أو خرافية لا تصلح مادة مناسبة لأعمال قصصية أو مسرحية تخاطب الأطفال

في مختلف مراحلهم العمرية .

ومعظم أطفال العالم يُغرمون بأبطال مثل يوليسيس وروبين هود وسوبرمان وماركو بولو وكولومبس وسندباد والشاطر حسن وغيرِهم ، عندما يقرأون عنهم في قصص أو يُشاهِدونهم على مِنصَّة المسرح . وكذلك فإن قصص الرُّوّاد والمكتشفين في شتّى المجالات تمثِّل مددًا لا ينضب لقصص أو مسرحيات تنويرية للأطفال ، خاصة عند الذين يتمتعون منهم بعقلية واقعية ، وتتراوح أعمارهم بين التاسعة والثانيةَ عشرةَ .

والعَلاقة بين القصص والمسرحيات في أدب الأطفال ، علاقةٌ حميمة ؛ ذلك أن مسرحة القصص المعروفة أسهلُ من التأليف ، وأكثرُ استهواءً للأولاد والبنات . فهم يرَون على خشبة المسرح أبطالهم المحبوبين الذين قرأوا عنهم بعين الخيال ، وقد تجسَّدوا وصاروا بشرًا من لحم ودم ، يخوضون المغامراتِ، ويتورَّطون في مواقفَ مثيرةٍ ، ويمرُّون على مناظرَ خلابةٍ زاخرة باللون والضوء والموسيقى والرقص ، وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي .

وعلى الرغم من إمكان تتبُّع جذور أدب الأطفال إلى عدة قرون مَضَتْ ، حتى ولو لم يكن يُعرَف بهذا الاصطلاح ، فإن هذا الأدب القصصيَّ والمسرحيَّ لم يقم بدور فعّال حتّى الآن ، في معالجة مشكلات عالمنا المعاصر ، التي يجب على أطفال اليوم أن يكونوا على وعيٍ بها بدرجة أو بأخرى .

من هذه المشكلات على سبيل المثال ، التَّفرقةُ الاجتماعية ، والتَّمييزُ العنصري أو الطائفي ، والفهمُ الضَّيق للوطنية ، والتَّعصُّب الأعمى لتوجُّهٍ واحد ، والحرب والسلام ، وغيرُها من المشكلات المتفاقمة في العصر الحديث .

والأديبُ الذي يتصدَّى للكتابة للأطفال يحمل على عاتِقه مهمة جليلة وصعبة ومعقَّدة ، وتحتاج إلى قدرة ودراية من نوع خاص ، إذ ينبغي له أن يكون غزيرَ المعلومات والتَّجارب ، ومتعمقًا في سَيْكولوجية الطفل على مختلِف مراحله العمرية ، وغير ذلك من الأدوات والعناصر والمناهج التي تمكِّنه من عرض مضمونه الفكري في شكل أخّاذ وقالَبٍ درامي جذاب ، دون أن يفقد معناه الأساسي . فإذا كتب العمل القصصي أو المسرحي على مستوى الكبار ، فلن يتأثَّر به الصِّغارُ ، وإذا اتَّخذ شكلاً تعليميًا صريحًا ؛ فإنه سيفقد القدرة على إقناعهم من خلال إعادة صياغة مشاعرهم وأفكارهم تجاهه . ولذلك يجب أن تصاغ الفكرةُ في شكل فنيٍّ ممتع ، يُبرِز القيم الحقيقية ، دون أن يحاول التَّغْرير بعواطف الأطفال أو يستهينَ بقدرتهم على الاستيعاب والتحليل والنقد .

وكلما كان أدب الأطفال مرتبطًا بالتُّراث الأدبي الخلاق ، كان قادرًا على مواصلة التجدُّد والعطاء ، وربط الأطفال بوجدان أمَّتهم ، وذلك من خلال قصص ومسرحيات توقظ وَعْيَ الأطفال بالأفكار والمفاهيم والقضايا التي تتصل بمشكلات عالمهم المعاصر . ويستطيع أدب الأطفال الناضِج أن يقوم بدور كبير في فتح آفاقٍ واسعة في مجال الفكر المستنير ، والمتجدِّد ، المستقِلّ؛ حتى لو كان يستمد مادَّته من التُّراث الضارِب بجذوره في أغوار الماضي . فهذا الأدب الناضِج يَسُدُّ الطريق أمام تقاليد القدامى وأفكارهم التي يمكن أن تكون قد بَلِيَتْ بمرور الزمن ويمنعها من التمكُّن من فكر الأطفال و وجدانهم .

وإذا كان التَّشويق عنصرًا ضروريًا للأدب الذي يُكتَب للكبار ، فإنه يُصبِح أكثر ضرورةً للأدب الذي يُكتَب للأطفال . ولعل من أهمِّ الدَّوافع لإثارة

التَّشويق عند الأطفال هو إشعارَهُم بالتَّعاطف مع شخصية أو أكثر . فإذا لم يهتمَّ الأطفال بما سيحدث لأية شخصية ، فلن يكون ثمة تشويق . فالأطفال يشعرون بالتَّعاطف مع شخص لحقت به إهانةٌ لا يستحِقُّها ، أو شخص سلبه الآخرون حقَّه الطبيعي .

إن عنصر التشويق يصدر دائمًا عن إثارة المشاعر والعواطف ،فـ «سندريلا» و « أميرة الثلج الأبيض » ، مثلاً ، قد تم حرمانُهما من حقهما في بيتيهما ، واضطُرَّت كلٌّ منهما للعمل خادمة في الوقت الذي كان يجب أن تنعم بالسعادة والرعاية والدفء في أسرتها ، وبالتالي فإن الأطفال يأسونَ لحالهما، ويشتعلون شوقًا لرؤيتهما وهُما تنعمان بالسعادة التي تستحِقّانِها .

والقصة أو المسرحية التي لا تُثير التشويق لدى الأطفال لا يمكن أن تعتبر عملاً فنيًا ، فالأديبُ لا بد أن يُضْفيَ شيئًا حتى يَزيد لهفة الأطفال إلى ما سوف تتمخَّض عنه الأحداث . وهذا لا يعني أن يترك الأديب جمهوره من الأطفال جاهِلاً بما سيحدث لشخصيات القصة أو المسرحية ، بل عليه أن يُطلِع القراء أو المشاهدين بالتَّدريج على ما خَفِيَ من أحداث وما غَمض من مواقف. ويأتي التَّشويق في هذه الحالة من رغبة جمهور الأطفال في معرفة ما سيكون عليه وَقْعُ مثل هذه الأحداث أو المواقف على الشخصيات حين تعلم بها .

وإذا كان البناء الدراميُّ المحكَم ضرورةً لا يمكن تجاهُلُها في أدب الكبار ، فإنه يبدو أكثر إلحاحًا في أدب الأطفال الذين يميلون إلى متابعة ما يَجري من أحداث ، قد يَحبسون أنفاسهم من أجل استيعابها ، ولا تستهويهم الحوارات الطويلة والفِقرات أو المواقف التي تطرح فيها القضايا الفكرية والفلسفية

الجديرة بالتّحليل والجدل . ولذلك يتحتّم على كل موقف أو حدث أو مشهد أن يُسهِم بنصيب ملحوظ في تطوير القصة أو المسرحية ، ويرتفعَ بدرجة اهتمام الأطفال ويَزيدَ متعتَهم .

وتتنوَّعُ وظيفة هذه الأحداث من موقف إلى آخر : فهناك أحداثٌ تمهِّد لموضوع القصة أو المسرحية ، وأخرى لدفع الأحداث ، وغيرها لتطوير الشخصيات ، وهكذا . وحتى الأحداثُ التي قد يستحدثها المؤلف للربط بين موقف وآخر ، لا ينبغي إطلاقًا أن تكون مجرَّدَ حَشْوٍ ، لأنها مربوطة ربطًا منطقيًا وعُضويًا بالموقف السابق ؛ كي يؤدّيَ بطريقة طبيعية إلى الموقف اللاحق. فليس هناك حدث خارج نطاق الحبكة التي تشكِّل العمود الفِقري لجسم القصة أو المسرحية .

وهناك الأحداثُ التي يُكتفى بالإشارة إليها على لسان المؤلف أو الشخصيات دون تجسيدها أو تفصيلها أو عرضها . ولا شك أن التَّفرقة بين الأحداث التي يكتفى بالإشارة التقريرية إليها وبين الأحداث الدرامية الأساسية التي ينبغي تجسيدُها وعرضُ كل تفاصيلها ومعانيها - أمرٌ يحتاج إلى دقة بالغة ودراية عميقة بسيكلوجية الأطفال وبأسرار الإبداع الأدبيِّ في الوقت نفسه ، ذلك أن مرور المؤلف مَرَّ الكرام على حدثٍ أساسيٍّ أو مشهد مهم ، قد يجعل الطفل يشعر وكأنه قد غُرِّر به ، وذلك لحرمانه من متعة كان يَتوق إليها : فمثلاً إذا حَذف المؤلف التجسيد التفصيليَّ للمشهد الذي تجرِّب فيه « سندريللا » الحذاء الزجاجيَّ ، أو الذي تصحو فيه أميرةُ « الجمال النائم » على قبْلة خطيبها ، أو الذي يدخل فيه « علي بابا » لأول مرة المغارة وتقع فيها عيناه على الكنوز والجوهرات . . . إلخ ، واكتفى هذا المؤلف بالإشارة إليه ،

فإنه يُفقِد الأطفالَ واحدةً من أهم المُتَعِ التي يمارسونها أو يتوقعونها ، كما يضيع عليهم نقطة تحوُّل تحمِل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات والإيحاءات .

من هنا كان الدَّورُ الحيويُّ الذي تلعبه نقطة الذُّروة في أدب الأطفال . فهذه النقطة هي أهمُّ جزء في القصة أو المسرحية سواء أ كانت في نهايتها أم قبل النهاية بقليل ، سواء أ كانت في مشهدٍ سَرْديٍّ أم وصفي أم حواري . . . إلخ . ومن الطَّبيعيِّ أن تختلف طبيعة الذُّروة من عمل إلى آخر ، لكن الذُّروة بطبيعتها تكون مصحوبةً بمفاجآت حافلة بالإثارة ، ويفترض فيها أن تهزَّ أقوى المشاعر عند الأطفال ، وإن كانت درجة الإثارة تختلف بطبيعة الحال من طفل لآخر . وعادة ما تنبع نقطة الذُّروة من احتدام الأزمة وتعقُّدِها حين يبلغ التشويق أعلى درجاته ، فهناك قرارٌ ما لا بد من اتِّخاذه على الفور ، وقد يكون هذا القرار أعلى قمةٍ في أحداث القصة أو المسرحية ، وقد يؤدي إلى نقطة أكثر ارتفاعًا ، لكنه يظل نقطة التحوُّلِ الرئيسية .

وإذا كانت جذور أدب الأطفال تَكمُن في الأساطير وقصص الخرافة والحوريات ، فإنه من الصَّعب تحديدُ بداية تاريخية مُقَنَّنة له ، وإن كان الكاتب الدَّنماركي هانز كريستيان أندرسون (١٨٠٥ - ١٨٧٥) يُعَدُّ الأبَ الشرعيَّ لهذا الفن ، وذلك من خلال ١٦٨ قصةً أرسى بها التقاليد الأدبية التي أنارت الطريق لمن جاء بعده من الكُتاب والأدباء . لكن يبدو أن التبلورَ الفعليَّ لأدب الأطفال بدأ في رحاب المسرح ، خاصة وأن أندرسون نفسه بدأ حياته بالتمثيل والغناء في المسرح الملكي في كوبنهاغن . ومن الواضح أن خبرته المسرحية هي التي أوحت إليه بقصصه التي عشقها معظمُ أطفال العالم فيما بعد . وهي

القصصُ التي استمدَّ ملامحَ شخصياتها من أصدقائه وخصومه على حدٍّ سواء. وقد تميزت بعض قصصه ببساطة زاخرة بالبراءة والصَّفاء ، في حين تميز بعضها الآخر ببناء مركَّب وحبكة معقدة لاقت قبولاً كبيرًا لدى البالغين والكبار من القراء .

أمّا بداية مسرح الأطفال ، فكانت في عام ١٧٨٤ على وجه التحديد حين قدمت أول مسرحية كتبت وعرضت خصيصًا للأطفال على خشبة مسرح جميل جذّاب في ضَيْعة بالقرب من باريس يملكها دوق شارتر . لكن جمهور النُّظّارة كان من صفوة القوم ، من بينهم الدوق وزوجتهُ ولفيفٌ من أصدقائهم من القَصْر الملكي ، والرَّسّام المشهور داڤيد ، وعددٌ من العائلات الأرستقراطية في المنطقة وأبناء الضيعة . وكان عدد الكبار من النظارة يفوق عدد الأطفال .

وكان العرض المسرحيُّ يتكون من ثلاث فقرات ، الأولى عبارة عن مشهد يلفُّه الضباب لثلاثة أشخاص يؤدون حركاتٍ تعبيريةً صامتة (بانتوميم) خلف ستار من النسيج الرَّقيق . أمّا القصة فتَروي عذاب سايكي نتيجة لغيرة ڤينوس مع عزف مصاحب على قيثارتين .

أمّا الفِقرة الثانية فكانت مسرحية « المسافر » التي قام بالأدوار الثلاثة فيها أبناء دوق شارتر ، وقد أصبح أحدهم فيما بعد الملكَ لويس فيليب . وهي مسرحية قصيرة من فصل واحد ، تجمع بين المُثُلِ الإنسانية العليا والقِيَمِ الدينية والرُّوحية المستوحاة من القصص التي وردت في الإنجيل .

أمّا الفِقرة الثالثة والأخيرة في هذه الليلة المسرحية ، فكانت مسرحية

« عاقبة الفضول » التي تجسّد المشكلاتِ والمتاعبَ التي يجرُّها الفضوليُّ على نفسه وعلى الآخرين . ولذلك فهي مسرحية أخلاقية صريحة إلى حدٍّ كبير ، تَحضُّ الأطفال على ألا يَدُسّوا أنوفهم فيما لا يعنيهم . ويدور مضمونها حول هيلين ، الابنة الصغرى لربة البيت التي لايعيبها سوى التطفُّل على شئون الآخرين ، والذي يدفعها دفعًا إلى كشف السِّرِّ الذي تُخفيه عنها أمها وأختها، فتجمع كلَّ ما يصل إلى سمعها ، وتؤلِّف منه قصة كاملة بمساعدة روز ابنة البستانيِّ ذاتِ الخيال الواسع ، ونظرًا لجهلها بمدى خطورة السِّرِّ الذي تكشفه فإنها تكاد تُعرِّض أسرتها للدَّمار وذلك بالإفضاء به إلى الشخص الذي تحاول أمها وأختها إخفاءه عنه . وتنتهي المسرحية بتوبة هيلين وصَفْحِ أمها الحبيبة عنها ، قبل أن تقع المأساة وتُفضي بالسر الرهيب دون أن تدري .

وكانت مؤلِّفة هذه المسرحيات هي مدام دي جينليس ذاتَ المواهب المتعدِّدة، فهي موسيقية وممثلة أيضًا . وكانت نظرياتها التربوية والفنية سابقةً لعصرها ، بحيث يمكن اعتبارُها رائدةً لمسرح الأطفال ولوسائل التعليم والتربية التقدُّمية ، فقد ألَّفت الكتب المدرسية لعدم رضائها - بل رفضها - لمضمون الكتب المتداولة في ذلك العصر . كذلك كان إيمانها لا يتزعزع بالدور الذي يلعبه الأدب الدراميُّ في فتح مجالات واسعة للتربية الناضجة والتدريب الأخلاقي . ومن هنا كانت كتابتُها لسلسلة كاملة من المسرحيات للأطفال ، نشرتها خلال عامي ١٧٧٩ و ١٧٨٠ في أربعة مجلدات بعنوان « مسرح التَّعليم » . وكان بعضها مقتبسًا من قصص الإنجيل ، مثل « هاجر في الصَّحْراء ». أمّا التوجُّهات الأخلاقية التي تتميز بها هذه المسرحيات فتتضح من بعض العناوين مثل « الطِّفل المدلَّل » « و أخطار العالم » و « الأعداء

الكرام » و « الأصدقاء المزيَّفون » ، « الرجل العاقل » . . . إلخ .

وقد تأثَّرت مدام ستيفاني دي جينليس بآراء صديقها الحميم جان جاك روسّو ، خاصة في كتابيه « إميل » و « بحث في التربية » ، و وضح هذا التأثُّر في مؤلَّفاتها و وسائلها في التربية والتعليم ، وفي مسرحياتها التي تبلور حقوق الطفل وترى في الأطفال أفرادًا مستقلين ، وبالتالي تحتِّم دراسة حاجاتهم العقلية والروحية بمنتهى الاهتمام والعناية ، ولهذا أنشأت مسرحًا سهل الحمل ،حتّى يتيسَّرَ إقامتُه في أية قاعة كبيرة ليعرضوا عليه مشاهد تاريخية وأسطورية ، ثم تُناقِش من لم يشترك في التَّمثيل من الأطفال في الموضوعات والأفكار الّتي عرضتها المسرحية عليهم ؛ فقد كانت تؤمن أن تسلية الأطفال لا بد أن تنطويَ على فائدة فكرية وتربوية لهم .

ومن الواضح أن التَّقاليد التي وضعتها ستيفاني دي جينليس في مجال مسرح الأطفال ، والتي رسَّخها هانز كريستيان أندرسون في قصص الأطفال، كانت العلاماتَ الهاديةَ في الطريق الذي شقه مؤلِّفو أدب الأطفال، بعد ذلك في مختلِف بِقاع العالم . فقد أصبح هذا الأدب يهدف أساسًا إلى الإمتاع ، وصياغة المشاعر ، وتنشيط الخيال ، وتمكين الأطفال من استيعاب حقائق الحياة والتَّعامُل مع الأشخاص والمواقف التي يمرون بها ، دون توجيهٍ مباشِرٍ أو وعظ أو إرْشاد ،وكذلك إدراك السُّلوك الإنسانيِّ الفاضل، وحَفْزِهم على الإبداع والابتكار والتجديد وتحمُّل المسئولية ، وكشف مواطن الصواب والخطأ في الحياة . ولذلك فإن عناصر التربية والتعليم المُستَمَدَّةَ من الأعمال الفنية والأدبية قد تفوق ، في خصوبتها وتعدُّدها وغزارتها وجاذبيتها ، العناصرَ الموجودة في الكتب والمناهج الدراسية .

وقد أصبح أدب الأطفال من الأنواع الأدبية الراسخة التي تُفرِد لها دول الحضارة أجهزتَها الإعلامية ، وتشجِّعها بكل الوسائل الممكنة ، ذلك أن بناء الإنسان لا بد أن يبدأ ببناء الطفل . ولقد كانت مصر رائدةً في هذا المجال بالنسبة للدول العربية ، وذلك من خلال إنجازات كامل كيلاني وأحمد نجيب ويعقوب الشاروني وعبد التواب يوسف وسمير عبد الباقي وغيرهم . لكن يعقوب الشاروني في دراسة له بعنوان « مضمون ما يقدَّم للطفل العربي في المجال الثقافي » منشورة في مجلة « ثقافة الطفل » المجلد الخامس عام ١٩٩٠ - يؤكد فيها أن السوق العربيةَ تغمرها موادُّ موجَّهة إلى الطِّفْل ، هدفُها الوحيد أن تشدَّه وتشغل وقته ، لكنها في الواقع فارغة من أي مضمون ، إذا افترضنا حُسن النية ، ولم نقل إنها سيئة المضمون . وقد يكون هذا مقبولاً في مجتمعات متقدمة ، مُتْخَمة فعلاً بما يلبّي حاجاتِ الطفل ، وتترك للآباء والمربِّين فرصًا واسعة للاختيار ، أمّا في مجتمعاتنا النامية ، فإننا نعاني من مشكلة المفاضلة بين أمور كلُّها ضرورية . فنحن في مرحلة لا تسمح لنا بأن نجعل من التسلية والترفيه هدفًا وحيدًا لما نقدِّمه لأطفالنا ، بل لا بد أن تكون التَّسلية والتَّرويح وسيلةً في الوقت نفسه لتقدِّم للطفل ما هو في حاجة إليه لبناء شخصيته واهتماماته وسلوكه .

ومن الواضح أن الموادَّ الأجنبية الموجهة للأطفال في المنطقة العربية تكاد تكتسح في طريقها الموادَّ العربية التي غالبًا ما تكون هزيلةً كمًّا وكيفًا . وليست كل المواد الأجنبية تُناسِب أطفالنا - مّما يحتِّم الدقة الشديدة في مجال الاختيار والانتقاء ، حتى لا يتشرَّبوا قِيَمًا وتقاليدَ قد تؤدي بهم إلى التشتُّت والصِّراع والتناقض والضَّياع ؛ مما يؤثِّر بالتالي على البنية الأساسية للمجتمع . وهذه

ليست دعوةً إلى الانغلاق على الذات ، بل هي دعوةٌ لفتح كل نوافذ الأطفال على الأدب الإنسانيّ الراقي في كل بقاعه ، بحيث يشكِّل رافداً متدفقًا يُثري أدب الأطفال في المنطقة العربية ، ويوحي إليه بفتح آفاق محلية جديدة .

من هنا كانت ضرورةُ الإعداد العلميّ لمن يتصدَّون لكتابة أدب الأطفال ، فلا يكفي أن يسعَوا إلى إرضاء الأطفال بتسليتهم أو إثارتهم ، أو إرشادهم بطريقة مباشرة فِجَّة ، فالكتابة للأطفال أصعب بمراحل من الكتابة للكبار ، فهي تتطلَّب منهم دراية عميقة وشاملة بتقنيات الكتابة والإخراج ، ذات مواصفات معينة ، حتى تستطيعَ أن تتسلَّل في يُسْر وتلقائية سواء في وجدان الطفل أو عقله ، فلا يشعر بأية حواجز مصطنعةٍ بين عناصر التسلية والإثارة وبين عناصر التعليم والتربية ، بل يجد نفسه في مواجهة تجربة مثيرة ومشوقة يستمتع بها ، وفي الوقت نفسه تفتح ذهنه على أفكار وقيم وآفاق تجعله يرى المجتمع والحياة في ضوء جديد ومن زاوية أكثرَ عمقًا ، ذلك أن الدَّور الذي يلعبه الأدب في حياة الطفل لا يقلُّ في خطورته وعمق تأثيره عن الدَّور الذي تلعبه الأسرة والمدرسة . فهو الوسيلة الفريدة التي تحيل عملية التربية والتعليم إلى متعة متجدِّدة لا يملُّها الطفل أبداً .

الفصل السابع
الأدبُ المُقارِن

يُعَدُّ الأدب المقارن من الدِّراسات الأدبية الحديثة التي لم تُعرَف كمنهج فكري وعلمي مستقل قبل القرن التاسعَ عشر ، ومع ذلك فإن الأدواتِ النقديةَ التي يستخدمها والتقنياتِ الفنيةَ المُرْتبطة به قديمةٌ قِدَمَ الأدب الإنساني ذاته . فلم تنعزل الآداب الإنسانية عن بعضها البعض ، بل عرَفت جميعًا أنواعًا مختلفة ومتعدِّدة من التبادُل القائم على التأثير والتأثُّر ، سواء كان بين الجديد والقديم أو بين أدباء الجيل الواحد أو بين الأجيال المختلفة . ثم اتَّسعت مجالات المقارنة لتشمل الأثرَ الذي يمارسه نصٌّ أدبي على نص آخر ، وتَشابُه الظروف والخصائص في عصرين مختلفين أو عند أديبين قد يؤدي إلى نتائج متشابهة . ولم يقتصر الأمر على عملية المقارنة بين مختلِف النُّصوص في حدود الأدب الواحد ذي اللغة الواحدة ، بل تَعدّاه إلى الآداب ذات اللغات والخلفيات والحضارات المختلفة . ويرجع تاريخ هذا النوع من الأدب المقارن إلى الآداب الإغريقية والرومانية : فقد قارن الناقد الروماني لونجنيوس في القرن الثالث الميلادي في كتابه « الرَّوعة في الأسلوب » بين شيشرون الخطيب الروماني وديموستينوس الخطيب الإغريقي ، وأرجع أسباب انحطاط الأدب الروماني إلى انعدام حرية التعبير في المجتمع الروماني إذا ما قورن بالمجتمع

الأثيني الذي اشتهر بديمقراطيته التي تحترم حرية الفرد .

لكن الأدب المقارن لم يَتبلْوَرْ في فكر الدارسين والنُّقاد إلا في أعقاب الحركة الرومانسية التي نظرت إلى الأدب الإنساني كوحدة متكاملة . وبذلك يمكن القولُ بأن فكرة الآداب القومية مهَّدت لفكرة الأدب المقارن الذي تطور منهجُه من خلال حركتين مختلفتين في الفكر الحديث : إحداهما جمالية ، وثقافية وفلسفية ، وتاريخية ، والأخرى علمية . وشكلت الحركتان مفهومَيْن شبه متناقضَيْن للأدب المقارن : فقد بدأ المفهوم الأول بالفيلسوفين ڤيكو وهيردر اللذين مزجا أفكارهما بالاتجاه الإنساني الحديث ، الذي اعتنقه الشاعر غيته الذي كان أول من عبَّر عن فكرة الكونية الرومانسية . أمّا المفهوم الآخر فقد بدأ بتبنّي المنهج المقارن في مجال البيولوجيا مثلما نجد في كتاب كيڤيه « التَّشريح المقارن » الذي صدر عام ١٨٠٠ ، وغير ذلك من مجالات العلوم الطَّبيعية . وهو المنهج نفسُه الذي سرعان ما تم تطبيقُه على أيدي علماء اللغويات الألمان من أمثال بوب ودايتس ، ثم انضم إليهما في حوالى عام ١٨٣٠ عالِمُ اللغة الفرنسي ليتر .

ويرجع الفضل إلى الرومانسية في ترسيخ تقاليد الأدب المقارن منذ بداياته الحديثة ، وذلك أن من أخصب إضافات الفكر الرومانسيِّ ، فكرةَ الأمَّة أو القومية المُتبلوِرة ، والتأكيد على الكيان الثقافي والفكري المستقل لأية لغة ولأيِّ أدب ، ومن ثم أصبحت المقارنةُ تعني الاهتمام بالعلاقات بين أدبين أو أكثر. وتَمثَّلَ هذا الاتجاهُ في أعمال السويسري سيسموندي والألماني باوترويك اللذين قاما بدراسة آداب أوربا الجنوبية والغربية ابتداءً من العصور الوسطى كوحدة متكاملة . كذلك اعتبر ڤيمان وأمبير الأدب المقارن شكلاً

من أشكال التاريخ الثقافي ، سواء داخل أو خارج حدود التقاليد القومية الواحدة .

وكان فيمان أول من أطلَق على أحد أعماله « دراسة في الأدب المقارن » وذلك في مقدمة لأحد المناهج التي قام بتدريسها في جامعة السوربون في عام ١٨٢٩ . أمّا أمبير فقد أشار إلى مَناهِجه الجامعية التي قام بتدريسها في الأعوام التالية لعام ١٨٣٠ بأنها « تاريخ مقارن للفنون والآداب » ، وهي الصِّيغة التي تُرجِمت إلى لغات عديدة واستمرَّت حتى بداية الربع الأخير من القرن الماضي . وقد أرجع بالدنشبرجر الاستخدامَ الشّائع لاصطلاح « الأدب المقارن » إلى مقالة الناقد الفرنسيٍّ سانت بيف التي كتبها عن أمبير في عام ١٨٦٩ ، وهو الاصطلاح الذي انطبق تمامًا على رُوح المنهج الجديد ، وذلك لمرونته العملية في الارتباط بالآداب أكثرَ من ارتباطه بالتاريخ . لكن سينتسبري أصرَّ على أن الاصطلاح حَرِجٌ وغير دقيق لأنه يصدر عن الدِّراسة المقارنة للأدب ، ولذلك من الأفضل تغييرُه إلى اصطلاح « النقد المقارن » . أمّا ماثيو أرنولد الناقد والشاعر الإنجليزيُّ الذي كان أول من اهتمَّ في إنجلترا بالمنهج الجديد – فقد استخدم الاصطلاح الجديد في عام ١٨٤٨ عندما تكلم عن « الآداب المقارنة » .

وعندما حلَّت الفلسفة الوضعية – في منتصف القرن – محلَّ المثالية الرومانسية تأثَّرت بها الدراسات الإنسانية والتاريخ الأدبي إلى حدٍّ بعيد . فقد أعلن تين أن هدفه الأسمى أن يجعل دراسات الأدب المقارن أشبهَ بدليل الكيميائيين إلى أصول عملهم . وهذا الاتجاه أدى إلى إخضاع الظواهر الأدبية لقوانين السبب والنتيجة التي تحكم العَلاقاتِ الطبيعيةَ والمادية .

ويذلك دخل علم الاجتماع مجال الدراسات الأدبية بنظرياته في الجنس البشريّ ، والبيئة الاجتماعية ، والمرحلة التاريخية ، وفي كتاب « الأدب المقارن » الذي أصدره بوزنيت في عام ١٨٨٦ يفسِّر أي نوع من أنواع الخلق الأدبي على أنه تعبير عن المرحلة الاجتماعية الانتقالية بين حياة العشيرة وحياة المدينة ، من عصر الإقطاع إلى عصر القومية . ويعد ذلك ساد مفهوم الأجيال الأدبية . لكن هذه الاتجاهات كلها كانت تفسيراً سوسيولوجيّا اجتماعيّا للأدب أكثر منها معايير تاريخية ونقدية أصيلة . وقد أثرت النظرية - التي تعتبر التاريخ علمًا - تأثيرًا عميقًا في الأدب المقارن الذي أصبح يؤكِّد بكل ثقله على أهمية المنهج المقارن وتصنيفاته إلى مجالات متخصِّصة وأنماط متعدِّدة في البحث العلمي ، سواء على المستوى النَّظري أو التَّطبيقي .

وانقسمت هذه المجالاتُ إلى أربعة أنواع . وكان الفولكلور بمثابة المجال الأول في التَّرتيب التّاريخي وفي الأهمية القصوى وفي الاستمرار الحيوي ، ذلك أنه استفاد تمامًا من المنهج العلميّ والسوسيولوجيّ الجديد ، ومن الانكباب الشَّديد لكل من الرومانسية والوضعية على دراسة الشِّعر البُدائي والفن الشَّعبي ، لدرجة أن الفولكلور اعتُبِرَ مصدرَ كل أنواع الأدب الإنساني. وفي فرنسا وألمانيا كانت الدراسة المقارنة للأساطير ، والحواديت ، وحكايات الجِنِّيّات ، والملاحم الشعبية المجهولة المؤلِّف ، والأدب الشّفاهي بمثابة أعلى درجات الدراسة الأدبية على مدى جيلٍ بأكمله . وفي بلاد أخرى لم يكن التَّركيز على الفولكلور بنفس الحدَّة والاستمرار ، بل نظر إليه على أنه دراسة للعَلاقات الدولية بين المضمون الواحد والأعمالِ الأدبية المختلفة التي تعالجها من وجهات نظر تختلف باختلاف المرحلة والمنطقة . لكنها كانت

دراسة غير نقدية وغير جمالية عندما حَلَّلت فقط الظُّروف الاجتماعية الخارجية التي أثَّرت في تشكيل هذا المضمون الواحد في بيئات مختلفة ومتعدِّدة .

أمّا المجالُ الثاني في الأدب المقارن فقد تحدَّد بدراسة الأصناف الأدبية والأشكال الفنية ، وأطلِق اصطلاح « مورفولوجيا » . فمثلاً كانت الأشكال الفنية المحددة في ميدان الشعر وعلم العروض ، فرعًا من فروع فقه اللغة وعلم اللغويات المقارن . وقد قام برونتيير بأهم إنجاز تطبيقي في هذا المجال عندما طبَّق نظريته التي تدور حول ما أسماه بتطوُّر الأنواع أو الأصناف الأدبية التي كانت في نظر القدماء أنماطًا ثابتة دائمة ، ومستويات فكرية وثقافية مطلقة ، وعند الرومانسيين كانت تعبيرًا جماليّا عن الأفكار والاتِّجاهات الإنسانية . لكن برونتيير نظر إلى هذه الأصناف على أنها كائناتٌ عضوية وكيانات حيوية تخضع للتطُّور العضويِّ الذي يقسِّم الوجود إلى مراحل الميلاد ، والنُّمو ، والازدهار ، والتَّحلل ثم الموت . لذلك اعتبر برونتيير المنهج المقارن نوعًا من المنظور العالمي والدولي الشامل لدراسة تاريخ ومجرى حياة أي صنفٍ أدبيّ على وجه التحديد .

ولكن المجالَيْن الآخرَيْن – اللذين اعتمد فيهما البحثُ تمامًا على النَّظرية العلمية لحتمية السبب والنتيجة – تمثَّلا في منهج « البحث عن الأصول والمنابع » أو « الكرينولوجيا » ، أيْ دراسة إنجاز أو تأثير أديبٍ معيَّن ، أو حركة ، أو أدب في الأدباء ، والحركات ، والآداب المختلفة . وقد شكل هذا الكَمُّ الهائل من الأبحاث والدراسات معظمَ المناهج الأساسية التي عُرِف بها الأدب المقارن ، والتي ركَّزت على وسائل التوصيل التي تعتمد على المُرسِل

والمُستقبِل وبينهما الوسيط ، وكيف تؤثر كل وسيلة من هذه الوسائل في صياغة عمليات الأخذ والعطاء بين الأدباء والحركات والآداب المختلفة . كما ركَّزت هذه الدراساتُ على قيمة الصَّحافة والترجمة في أبحاث تاريخ الآداب ، لكنها فشلت في تقديم أيٍّ إطارٍ واضح ومتبلور للحدود التي تتفاعل داخلها الأفكار ، سواء المرتبطةُ بالمصادر الأولى أو الناتجة عن التأثير الحادث .

وقرب نهاية القرن التاسعَ عشرَ اتسعت آفاقُ الأدب المقارن كمنهج مستحدَث ومبتكَر ، ولم يرتبط الباحثون بالمصادر والتأثيرات كظواهر ميكروسكوبية ضيقة ، بل نظروا إليها كتيارات جارِفة في الفكر الأوربيٍّ . وكان من رُوّاد هذه الاتجاه جورج براندیز الذي طبَّق اصطلاح « تيارات » على إنجازات كل من جوزيف تكست ويرونتيير ، الذي دافع عنها في أول مؤتمر مهم عُقد في باريس في عام ١٩٠٠ لطلبة الأدب المقارن ، وقد انعكس هذا التأكيد الجديد على تَنل الصُّحف والمجلات والدراسات التي تخصَّصت في هذا المجال ، كما نجد في مجلة « الأدب المقارن » الألمانية التي أصدرها ماكس كوخ عام ١٨٨٧ ، « وصحيفة الأدب المقارن » الإنجليزية التي أصدرها ج .أ. وودبيري عام ١٩٠٣ ، اللتين كانتا تميلان إلى تحديد وتخصيص منهج الأدب المقارن حتى يكتسبَ شخصيةً متميزة وَسْطَ تيارات الفكر الأوربي . ثم أصدر بالدنشبرجر عام ١٩٢١ مجلة « الأدب المقارن » الفرنسية ، وحاول فيها أن يربط بين النَّظرة المتخصِّصة المتعمِّقة والتيارِ العام الشامل . لكن السِّمة المميزة لهذا الاتجاه كانت واضحةً في تركيزه على الأصل أو المصدر ، ثم تَتبُّعِ الفكرة التي يمكن أن ترجع إلى بترارك أو مونتاني ، إلى ديكارت أو غيته . باختصار، فإن ملاحظة نُموٍّ عمل من أعمال الطبيعة أو الفن أفضل

طريقة لفهم أيٍّ منهما .

ومن الواضح أن الأدب المقارن يمكن اعتبارُه عِلمًا ، أو نوعًا من البحث التَّفسيريّ على الرغم من أن معظم العامِلين في المجال لم يحدِّدوا مناهجهم بأسلوبٍ علميٍّ دقيق باستثناء فن تيجم الذي كان من المؤيِّدين المتحمِّسين للمنهج للعلمي البحت . في حين حرَص كلٌّ من بالدنشبرجر وهازار على التوفيق والجمع بين مختلِف النَّظريات المتضارِبة ، لكنهما رفضا بالتحديد الاتِّجاه الذي يركِّز المضمون الاجتماعي في الآداب المختلفة بصرف النَّظر عن القِيَم والإضافات الفنية التي تتنوَّع مع اختلاف المرحلة والمنطقة .

وكان مفهوم التاريخ كمنهجٍ تفسيريٍّ ، والجمالياتِ كنشاط متجدِّد من تلقاء ذاته ، قد مكَّن عالِمَ الجمال الإيطالي كروتشي من حل هذه القضية في مقالة له ، قدَّم فيها عرضًا لأول عدد صدَر من جريدة وودبيري في الأدب المقارن . فقد أوضحَ أنَّ المنهج المقارن ليس سوى طريقة للبحث العلمي ، ولهذا السبب وَحْدَهُ لا يمكن أن يقدِّم أدنى مساعدة في رسم الحدود الفاصلة لأي مجال معيَّن من مجالات الدراسة . إنه منهجٌ شائع في أي مجال دراسي ، واستخدامه ليس مَقْصورًا على الدراسة الأدبية ، ولا سِمَةً من سماتها المميزة . وقد استخدم القدماء المقارناتِ المتوازنةَ في نقدهم ، لكن هدفهم كان تعليميًا بسيطًا . كذلك كانت المقارنة من الأدوات الشائعة في النقد الرومانسيّ ، لكن استخدامها المنهجيَّ اقتصر على تِبْيان أوجه التشابه والاختلاف كعناصر ميتافيزيقية ليست لها دلالاتٌ اجتماعية . ولا شك أن المفهوم العامَّ للأدب المقارن ينطوي على فكرة التطوُّر والتقدُّم ، ولذلك فهو يعتبر التقابلات والمقارنات المتوازنة نوعًا من العَلاقات الملموسة المحدّدة ؛

والروابط الفعلية بين كاتبين أو عملين أو أكثر .

أمّا تاريخُ الأفكار فيعتبر دراسة مقنَّنة لمثل هذه العَلاقات . ويمكن أن يمتزج بتاريخ الفلسفة ، إذا درس الأفكار من حيث هي وفي حدّ ذاتها ، أو إذا اعتبرها مقدماتٍ طبيعيةً للخلق الأدبي والوعي الثقافي ، في حين لم يكن الأدب المقارن سوى فرع من فروع تاريخ الثقافة ، كما أنه لم يركِّز على الأدب بصفة خاصة . من هنا تطوَّر المفهوم الجديد الذي أطلق عليه اصطلاح « الأدب العام » الذي ألقى عليه برونتيير بعضَ الأضواء ، والذي يركِّز دراسته على الحركات العظمى ذات الشخصية العالمية مثل : البتراركية ، والنهضة ، والباروك ، والكلاسيكية والتنوير ، والرومانسية . لكن هذا الاتجاه لا يَخرج عن نطاق قسم خاص من أقسام تاريخ الجماليات ، ويمكن فهمُه بطريقة عملية في مجال الأدب من حيث ما يسمَّى « بتاريخ الذوق » ، وحتى هنا يَبرز دورُ مؤرِّخ الأدب المقارن في التركيز على العَلاقات والتجمعات ، وفي الميل للتقليل أو التغاضي عن التحوُّلات والاختلافات . وإذا استطعنا رسم الخط الفاصل بين المضمون الموضوعيِّ للتقاليد وبين الإضافة الشخصية للأديب - فإنه يمكننا تحديدُ ما هو جديد ، وما هو مبتكَر ، وما هو متفرِّد ، بشرط تحديد المفاهيم الشائعة والملامح الأساسية أوّلاً ، ثم تفسير الجانب الجماليِّ للأفكار المرتبطة بالمصادر والناتجة عن التأثيرات . إنها المعاييرُ التجريبية التي يمكن من خلالها فحصُ كل مظاهر الأصالة ،حتى تلك التي يدعيها المقلِّدون والأدْعِياء . عندئذ تبدو لنا ضرورةُ التخصُّص العلمي الذي يجب على الأدب المقارن أن ينتهجه ، بعيداً عن عموميات الدراسة الأدبية التي يمكن أن تشمل أنشطة أخرى لا تُفيد الأدبَ المقارن في كثير أو قليل .

والتخصُّص العلمي الذي يجب أن يتوافر حتى يُمكِنَ تطبيقُ مناهج الأدب المقارن يتمثَّل في وجود نَصَّين بلُغتين مختلفتَين ، و وجود مَظاهر اتصال ثابتة و واضحة لتؤدِّيَ الدراسة إلى نتائج عملية . ولا شك أن الكشف عن خصائص اللغة القومية وملامحِ تراثها وشخصيتها ، يفتح آفاقًا واسعة للدراسة الفنية والأدبية التي تهدف إلى المقارنة التحليلية . ولم يقتصر الأمر على مجال الأدب فقط ، بل تطرَّق إلى ميادين العلوم المختلفة ، حيث استخدم العلماء المنهجَ المقارن بين الإنسان والحيوان بهدف الوصول إلى معلومات ونتائج عملية تتصل بالإنسان وسلوكه . و قد أدى هذا - في أواخر القرن التاسعَ عشرَ - إلى ظُهور طائفة كبيرة من العلوم المقارنة ، مثل علم التشريح المقارن الذي يستخدم الحيوان لسهولة إجراء التجارب عليه ، ثم تطبيق هذه النتائج على الإنسان ، مما أدى إلى خِدْمات جليلة في الكشف عن حقائق ما كان يمكن أن يصل إليها العلماء بدون هذا المنهج المقارن . هناك أيضًا علم النفس المقارن ، وعلم الجهاز العصبي المقارن . كما اتَّسع الميدان لدراسة المجتمعات المختلفة وخصائصِها المتنوعة من خلال المقارنة بين مجتمع وَآخر . كلُّ هذا بَلْوَرَ مفهوم الأدب المقارن ودفع بدارسيه إلى أن يصلوا إلى نتائج علمية منهجية .

وكانت المقارنات داخل الآداب الأوربية - وما زالت - تعطي نتائج قيمة في الكشف عن خصائص الشعوب وخصائص لغاتها وتراثها الفني والأدبي ، بحكم اشتراك هذه الآداب في جذور حضارية وثقافية متشابهة . فقد اتَّخذت كلُّها التراثَ الإغريقي واللاتيني مثلاً أعلى ، وأخذت كثيرًا من مضامينها من الأساطير والمسْرحيات الإغريقية واللاتينية القديمة . هذا بالإضافة إلى اتصال

أدباء هذه الأمم بعضهم ببعض اتصالاتٍ طويلةً مباشرة ومستمرة بحكم الحدود الجغرافية المشتركة ، ثم تبادل الآثار الأدبية عن طريق الترجمة أو عن طريق معرفة لغة الأمة الأخرى - كل هذا جعل الرِّيادةَ في مجال الأدب المقارن للدول الأوربية وعلى رأسها فرنسا .

أمّا صِلَتُنا نحن بالآداب العالميّة بصفة عامة والآداب الأوربية بصفة خاصة ، فهي صلةٌ حديثة للغاية ، وتخضع لعوامل كثيرة تقرِّبنا منها أحيانًا وتُبعدنا عنها في أكثر الأحيان . وعلى الرغم من وسائل الاتصال الحديثة التي جعلت من العالَمِ كلِّه وحدةً واحدة تقريبًا ، مثل الإذاعة والسينما والتليفزيون والسفر وغير ذلك - فإن الاختلاف الجذريَّ مثلاً في التراث واللغة والقيم جعل عمليةَ رصد أوجُهِ الاختلاف والتَّباين أسهلَ بكثير من رصد أوجه التشابه والتقارب . صحيح أن كثيرًا من أدبائنا في القرن العشرين تأثَّروا بصفة خاصة بالآداب الأوربية نتيجةَ إقامةٍ واتصال وثيقَين ، لكن هذا التأثُّر لم يلقَ حظه بعد من الدراسة المنهجية الموضوعية . لذلك نعتبر أنفسنا ما زلنا في بدايات الطريق التي قطع فيها غيرنا من الأمم أشواطًا طِوالاً .

ولا يمكن إغفالُ دور الترجمة في مجال الأدب المقارن ، فالترجمةُ كما يقول المَثَل الإيطالي « فيها خيانة » للأصل دائمًا . والترجمة التي يقوم بها فنان موهوب لا بد أن تحمل في طيّاتها من أثره جزءًا لا يُستهانُ به من أسباب ذيوعها وتأثيرها . وهنا يكون الأديب الثاني في الحقيقة متأثِّرًا بالنص المُترجَم للفنان الأول بالإضافة إلى الموهبة الفنية للمُترجِم ، فهو في الواقع متأثِّر بأديبين لا بواحد . وهذا ما يجب أن نلتفت إليه عندما نعود إلى الأصل المُترجَم لنقارن بينه وبين النص الأدبي الثاني الذي أخِذ عنه . ومجالات

الترجمة واسعةٌ ودرجات دِقَّتها أو الخروج الفني أو غير الفني على الأصل فيها لا يمكن حصرُها . وهي ما يجعل دارس الأدب المقارن مضطرًا إلى التزام الدقة المتناهية قبل أن يشخِّص خصائص النص الثاني ومقدارَ ما قد أخذ أو تصرف فيه من النص الأول .

ولم تقتصر دراساتُ الأدب المقارنة على المجال الأدبي وحده ، بل امتدت إلى مختلِف الفنون الأخرى : فكثيرٌ من مصطلحات التعامل مع فنٍّ تصلح للدلالة في الدراسة النقدية على معانيها في فنٍّ آخر . فنحن نتكلم عن الإيقاع في الشِّعر كما نتكلم عن الإيقاع في الرسم ، في حين أن المصطلح أصلاً من علم الموسيقى . أو نستعمل مثلاً العمقَ في النحت ثم ننقله إلى العمق في الشِّعر ، ومع أننا عادة نقول إنَّ النحت فنُّ العمق والرسم فنُّ السطح ، والموسيقى فنُّ الزمن ، والعمارة فنُّ المساحة ، فإننا نستعمل كل هذه المصطلحات في الفنون كلِّها ، بل إننا نقول أحيانًا النغم في التمثال ، والمِعمار في الأحداث ، والبناء في المسرحية ، وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بطاقاتُ الأدوات الفنية الأخرى ومجالاتُ تفوُّقها وقصورها تُعيننا غامة على دراسة الأثر الفني المُستوحَى من أثر فنيٍّ آخر بأدوات فنية تختلف ، ذلك أننا نستخرج الفروقَ الخاصة بطبيعة الأداء أصلاً – ثم نواجه الفروق التي هي من صنع الفنان الثاني وليست ما فرضته عليه أداتُه الخاصة فقط .

ولَمّا كان الأدب المقارن فرعًا جديدًا من الدراسات الأدبية النقدية في مصر والعالم العربي ، ولما كان الاتجاه العالميُّ نحو تقبُّل الآداب الوافدة والتأثُّر بها والتأثير فيها ، ولما كان المستقبل يبشر بوجود أدب عالمي يُعنى بالخصائص القومية ولكنَّه يقوى في الاتجاه الإنساني العام – فإن تتبُّع نشأة هذا الفرع من

الدراسة و وصولَه من مجرد تجارب إلى علم ، قد تُفيدنا في تحديد مسار هذه الدراسة في مصر والعالم العربي . ونحن في أدبنا العربي لا نحتاج إلى المرور بكل هذا التاريخ الطويل . وإذا كنّا قد بدأنا تدريس الأدب المقارن في جامعاتنا منذ أكثر من ربع قرن ، وتخصَّص أساتذةٌ لنا على أقطاب المدرسة الفرنسية في أثناء دراستهم في باريس بالذات في بعض نواحي الأدب المقارن ، فإنهم – مع ذلك – لم يعودوا لممارسة هذا التخصُّص بما يدفع إلى تقدُّمه وتطوُّره. ولعل هذا يرجع إلى عوائقَ كثيرةٍ أهمُّها اختلافُ الثقافة العربية اختلافاتٍ بيِّنة عن الثقافة الأوربية . ولعل الأهمَّ من هذا هو قلة عنايتنا بتعلُّم اللغات الأخرى ، واعتمادنا الكلِّيّ على التَّرْجمة التي أخذت بدورها في الضَّعف والقلة وعدم تضافر الجهود في البلاد العربية ، طبقًا لخطة عامة تعوِّض النقص وتَسير بالثقافة العربية الموحَّدة نحو آفاق التفاعل المُثمِر مع روائع الأدب العالمي ، وخاصة إذا علمنا أن « المستفيد أكثر هو المضيف » طبقًا لرأي مدام دي ستال المؤلِّفة الفرنسية في كتابها « عن ألمانيا » ، الذي يُعَدُّ من معالم الأدب المقارن . وكانت تقصد أن فرنسا هي التي تستفيد من استضافة أدب أية أمة أخرى . وإذا كان هذا القولَ ينطبق على فرنسا ، فإنه ينطبق من بابِ أوْلَى على العالم العربيِّ المتعطِّش لحضارة عالمنا المعاصر .

الفصل الثامن

المقالة

بالرغم من أن المقالةَ من الفنون الأدبية الواسعةِ الانتشار في العالم كلِّه لدرجة أنه لا تخلو منها صحيفةٌ أو مجلة ، بل هناك كُتب عبارة عن مجموعات من المقالات ، فإنه لا توجد دراسةٌ نظرية أو تطبيقية كاملة تُبلوِر خصائص هذا الصِّنف الأدبي الشائع والسائد . ويبدو أن الجميع انهكموا في ممارسة كتابتها عمليًا دون الاهتمام بالتنظير لها ما دامت تؤدِّي وظائفها المتعدِّدة في توصيل الأفكار والمبادئ والاتجاهات والمعلومات إلى جمهور القُرّاء في يُسْرٍ وسهولة ومباشَرة ، قد لا تتاح للفنون الأدبية الأخرى . ومع ذلك يمكننا القولُ بصفة عامة بأنها شكل أدبيٌّ يَستخدم النَّثرَ عادة في توصيل الفِكر من خلال طولٍ معتدل يدور حول موضوع محدَّد . ويكون الموضوع عادة إخباريًا أو تعليميًا أو تحليليًا ، أي أنه يجمع بين الرَّأي والخبر . فلا توجد المقالة التي تحكي خبرًا فقط أو التي تَقتصِر على رأيِ الكاتب ، ذلك أن صياغة الكاتب للخبر - في حدِّ ذاتها - تُعَدُّ رأيًا . ومن هنا كانت القضيةُ المثارة في مصر و العالم العربيِّ حول صِحافة الخبر و صِحافة الرأي ، قضيةً مفتعلة أساسًا ؛ إذ كيف يُبدي الكاتب رأيًا في خبر أو حدث لا يعلم عنه شيئًا ، فالرَّأي لا يَصدر عن فراغ ، بل من احتكاك الفكر بالأحداث ، والأخبار ،

والوقائع .

وكان المفكِّر الإنجليزيُّ فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) أول من بَلْوَر المقالة كشكل أدبيٍّ له خصائصُه المتميزة ، وإن كان أسلوبُه في مقالاته الأولى قد تأثَّر إلى حدٍّ كبير بالأديب الفرنسي مونتانيي . لكنه مع الممارسة العملية استطاع أن يمنح المقالة وحدةً فكرية تجلَّت في الترابط المنطقيِّ بين الأفكار ، والتَّركيز على الموضوع الأساسيِّ ، وتحديد الزاوية التي ينظر منها إلى هذا الموضوع ، و وَضْعِ الأسلوب في خدمة الفكرة حتى تبدو واضحة ومحدَّدة في ذهن القارئ . وبذلك وضع بيكون التقاليدَ الرائدة المبكِّرة لكتّاب المقالة ، لكنه لم يبدأ من فراغ ، فكتّاب العالم القديم مارسوا كتابة أشكال أدبية مشابِهة لكنهم لم يُطلِقوا عليها اصطلاح « مقالة » . فمن الممكن أن يحتوي المفهوم العام للمقالة أشكالَ الحوار التي برع فيها أفلاطون ، والآراءَ التي عبرت عنها شخصيات ثيوفراستوس ،ورسائل بليني وسينِكا ، وكتابات بلوتارك الأخلاقية ، ومجادلات شيشيرون ، وتأملات ماركوس أوريليوس ، وأبحاث أرسطو الفلسفية ، وغير ذلك من الكتابات التي تدور حول موضوع محدَّد وذات طولٍ معتدل .

و كان الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتانيي أول من استخدم اصطلاح « مقالة » عندما نشر في عام ١٥٨٠ تعليقاتهِ الزاخرةَ بالاعترافات والتأملات في كتاب " Essais " ، والكلمةُ الفرنسية تعني محاولةً للإحاطة بفكرة ما . وقد تميزت مقالات مونتانيي بما يُشبِه محاورة القارئ والاقتراب من وجدانه ، بحيث تتلاشى الحواجز بينه وبين الكاتب الذي يبثه أسرارَ نفسه . وقد تركت هذه النَّغْمة وهذا الأسلوب بصماتِهما - فيما بعد - على فن المقالة الشخصية

أو الذاتية التي تَهدِف إلى الألفة الفكرية والانفعالية بين القارئ والكاتب . ومن الموضوعات التي ناقشها مونتانيي في مقالاته ما يدور حول الكيفية التي تتعاظم بها رغباتُنا كلما اعترضتها العقبات ، وذلك على طريقة « كل ممنوع مرغوب » ، كذلك عالج موضوعَ العواطف التي يكنُّها الآباء تجاه أبنائهم ، وموضوع الفراغ أو البطالة ، والغرور ، والضمير ، وغير ذلك من الموضوعات التي تمسُّ الكيان الداخلي للقارئ .

وعندما نشر بيكون مقالاته في عام ١٥٩٧ ، اكتشف القراء مقالات خالية من عذوبة مونتانيي ورقته ، لكنها زاخرة بالحِكم والفلسفات والأمثال التي تصل إلى حد البَدَهيّات ، من خلال أسلوب مركَّز مُحكَم يصيب كبد الحقيقة من أول جملة يقرؤها الإنسان . ومع ذلك يتشابه بيكون مع مونتانيي في استشهاده بالمقتطَفات الفلسفية ، والنماذج التاريخية ، والمحسِّنات البديعية واللفظية ، لكن مونتانيي يظل أكثر عذوبةً ورشاقة .

ثم ظهرت المقالة الدَّوْرية التي عرفتها الصَّحافة وأصبحت من سماتها الأساسية ، وذلك عندما بدأ الرِّوائي الإنجليزيُّ دانيال ديفو ممارستَها في عام ١٧٠٤ ، ثم طوَّرها ريتشارد ستيل في مجلة « ذا تاتلر » التي صدرت بين عامَيْ ١٧٠٩ و ١٧١١ ، بعدها اشترك ستيل مع جوزيف أديسون في إصدار مجلة « ذا سبكتاتور » بين عامَيْ ١٧١١ ، ١٧١٤ ، والتي اشتهرت بمقالاتها التي أصبحت مدرسةً في حدٍّ ذاتها تعلَّم فيها كثير من كُتّاب المقالات بطول أوربا وعرضها . وقد قسَّم أديسون موادَّ المجلة إلى مقالات جادَّة وكتابات صحفية للمناسبات . واشتملت هذه الكتابات على شَطَحات فكاهية ، ولَمحات تهكُّمية ، وسخرية خفيفة ، وآداب اللياقة ، وأناقة المظهر والسلوك

التي تَكمُن في البساطة ، وغير ذلك من الخصائص التي أصبحت تُميز المقالة الشخصية أو المرِحة التي تداعب القارئ دون أن تهاجمه . في مثل هذه المقالات يشعر المتفرج بتلقائية الكاتب ، بل يشعر وكأنه يَتَنَصَّت عليه خُلسةً دون أن يشعر بوجوده . وهذه الخاصية تخلق ألفة بينه وبين الكاتب ، وبرغم أن المقالة قد تبدو مرتجلةً في هذه الحالة ، فإنها في حقيقة أمرها منسقة ومرتبة بناء على منطق محكم ، ذلك أن المقالة الشخصية أو الذاتية تتضمن خبرة الكاتب كما تتضمن المعلومات المفيدة ، وتكشف عن القدرة على الحُكم السَّديد ، والذَّوق المرهَف ، والأصالة الفكرية . وقد اكتسبت هذه المقالة في القرنين التاسعَ عشرَ والعشرين شعبيةً ساحقة وانتشارًا واسعًا في كُلٍّ من إنجلترا وأمريكا . وكان من أعلامها لام ، وثاكري ، وهولمز ، وإيمرسون ، وماكس بيربوم ، وتشيسترتون ، وكريستوفر مورلي وغيرهم .

أمّا المقالةُ الجادَّة التي تدور حول الفكر العميق والقضايا التي تُهِم قطاعاتٍ عريضةً من الجماهير ، فقد رسَخت في إنجلترا في العصر الفيكتوري ، وفي فرنسا وألمانيا في القرن التاسعَ عشرَ ، وخاصة المقالةَ ذات الطبيعة النقدية أو التاريخية . ففي إنجلترا مثلاً كتب كارلايل « الأبطال وعبادة البطولة » ، كذلك كتب ماكولي مقالاتٍ في التاريخ ، وولتر بيتر في النقد ، هذا بالإضافة إلى مقالات ماثيو أرنولد النقدية ، وكتابات توماس هكسلي التعليمية ، ومقالات ليزلي ستيفن الأدبية ، ودراسات وولتر بيجهوت الاقتصادية ، وكتابات جون راسكين في الفن والجماليات .

وفي هذا القرن أيضًا انتشرت الدَّوريّات والمجلات الحديثة سواء في أوربا أو الولايات المتحدة ، وأصبحت تعتمد أساسًا في موادِّها على مختلف أنواع

المقالات التي اشتهر كُتّابها وأعلامُها وأصبحوا يقفون على قدم المساواة مع الروائيِّين والشُعراء وكُتّاب المسرح . وفي فرنسا بصفة خاصة تطورت المقالة العلمية الجادة وبلغت قمتها في مجال النقد الأدبي .

ومنذ مطلع القرن العشرين مارَس كل الكتّاب والصحفيين كتابةَ المقالة بأنواعها : الجادَّة والهزليَّة ، العلمية والأدبية ، التاريخية والنقدية ، السياسية والاقتصادية ، الاجتماعية والسَّيكولوجية ، الذاتية والموضوعية ، الدينية والأخلاقية . . . إلخ . ففي إسبانيا مثلاً اشتهر أونامونو بأسلوبه الزاخر بالمفارقات ، وبالغوص في أعماق ذاته ، في محاولةٍ لفهم الذات الإنسانية بصفة عامة ، كذلك لمع اسم أورتيجا جاسيت بفِكره الثاقِب وأسلوبه الدقيق المتزن . والآن مع تدفُّق المقالات الجادَّة التي تتناول كل شئون الحياة بالتحليل ، والاختبار ، والتنبُّؤ ، فقد توارت المقالةُ الشخصية أو الذاتية في الظِّل ؛ لأن اهتمام القُرّاء في العالم كله أصبح منصبّا على القضايا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية العامة ، التي تؤثِّر بدورها على حياتهم الخاصة ومستقبل أبنائهم . ولم يعد لديهم الوقتُ في هذا العصر الصاخب اللاهث لكي يشاركوا كاتب المقالة تَأمُّلاتِه التي تثيرها انفعالاته الذاتية . ولا يُستثنى من ذلك سوى قلة من كبار مشاهير الكُتّاب الذين لا تنفصل حياتهم الشخصية عن قضايا عصرهم .

ومع الإسراف في كتابة المقالات ، طغت على سطح الحياة الثقافية والفكرية ظاهرة خطيرة ، تمثَّلت في انصراف القُرّاء عن الاطِّلاع على الكتب العلمية والأعمال الفنية التي يتناولها كُتّاب المقالات بالتعليق أو العرض أو التلخيص أو النقد ، وذلك اكتفاءً بما وصل إلى علمهم عن هذه الأعمال من

خلال المقالة ؛ وبذلك تُصبِح ثقافتهم إمّا مبتورةً أو شائهةً أو سطحيةً أو منحازةً لرأيٍ معين دون مبرِّرٍ موضوعي لهذا الانحياز . فمن المحتمل جدًّا أن يسيءَ كاتب المقالة فَهْمَ عمل فني معين ، أو أن يهاجمه لغرض في نفسه ، ومن هنا يجد القارئ نفسه منقادًا - بلا وَعْي - وراء هذا الهجوم المُغرِض أو سوء الفهم ، ما دام قد اكتفى بالمقالة دون الاطِّلاع على العمل الفني الذي رآه من وجهة نظر كاتب المقالة فقط . وربما كان القارئ معذورًا في هذا ، لأن ضيق الوقت الناتج عن ضغوط الحياة اليومية لا يسمح له بمثل هذا الاطِّلاع المتأنِّي ، ومن هنا كانت ضرورةُ التزام كُتّاب المقالات بالموضوعية العلمية التحليلية المحايدة - بقدر الإمكان - حتى لا تختلطَ المعايير وتختلَّ المقاييس ويختلط الحابِل بالنابِل في حياتنا الثقافية .

وفي العالم العربِّي أصيب بعض كُتّاب المقالة ببعض الأمراض الفكرية ، أخطَرُها مرض الانطباعية ومرض الانتهازية . أمّا مرض الانطباعية فينتشر بين كُتّاب المقالات الأدبية والفنية والنقدية الذين لا يهتمون بتثقيف أنفسهم بخلفية فكرية عريضة وعميقة ، وإنما يرون أن مجرَّد الانطباعات الشخصية التي تُثيرها الأعمال الفنية في نفوسهم كفيلةٌ بتقييمها نقديًا وتحليلها جماليًا . وبذلك تتحوَّل المقالة النقدية إلى استعراض ما يُحِبه الكاتب وما يكرهه ، أمّا العمل الفنيُّ - المطروح للبحث والتحليل - فيتوارى في الخلف ؛ أي أن القارئ يعرف عن شخصية الكاتب وميولهِ الذاتية من المقالة أكثرَ مما يجب أنْ يعرفه عن العمل ذاته . وما دام الكاتب قد اعتمد أساسًا على شَطَحاته الانطباعية ، فلا شك أنّه سيميل حيث يميل هواه ومصلحتُه الشخصية بصرف النظر عن أية قيم موضوعية . فإذا كان على عَلاقة وطيدة بالفنان فلا بد أن

يبدو هذا في مدحه لعمله الفني ، والعكس صحيح ، وهكذا .

أمّا مرضُ الانتهازية فقد تفشّى بين كُتَّاب المقالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فهم لا يكتبون ما يؤمنون به وإنما يسجّلون ما يُناسِب الموجة السائدة طمعًا في امتطائها ذات يوم . فهم يتحسَّسون أولاً الاتجاه الذي سيسلكه التيار ، وعندما تَتبلْوَر ملامح التيار يضعون أقلامهم في خدمته . أمّا في حالة عدم تَبَلْوُرِه فإنهم يمسكون العصا من نصفها تحسُّبًا لكل احتمالات المستقبل ، ذلك أن اللعب على كل الحِبال خيرٌ من اللعب على حَبل غير مضمون قد ينقطع في أية لحظة . وخطورة هؤلاء الكُتّاب تتمثَّل في تزييف الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، إذ إن ما يكتبونه لا يدخل في نطاق الفكر الأصيل العميق ، وإنما من باب الدِّعاية السطحية الجوفاء . فالأكلُ على كل الموائد ليست له عَلاقة بالفكر والثقافة ، ولا يعلم هؤلاء الكُتّاب أنهم يخدعون أنفسهم فقط ، ذلك أن عالَم اليوم أصبح صغيرًا جدًّا ، ولم تعد هناك أسرار تَخفى على الإنسان العاديّ ، وأية محاولة للخداع والتضليل مآلُها الفشلُ الذَّريعُ ، فحياة عالمنا المعاصر كتاب مفتوح للجميع ، وتقوم أجهزة الإعلام في العالم كله بتحرير صفحاته على مَسْمَع ومَرْأى من الكل . ولذلك فكاتب المقالة الأصيل الجادُّ هو الذي يحترم نفسه وفكره ومن ثَمَّ فهو يحترم قُرّاءه من خلال الخبر الصادق ، والتحليل الموضوعي ، والتفسير العميق ، الذي يغوص خلف ظاهِر الأحداث لكي يستخرج المنطق العام الذي يُسيِّر حياتنا المعاصرة .

الباب الثاني
المَسْرَح

الفصل الأول
الدِّراما

تعني كلمة « دراما » باللغة اليونانية « حركة » ؛ ذلك أنها تُحيل القضية الفكرية أو المشكلاتِ الاجتماعيةَ أو المسألةَ الإنسانية المجرَّدة إلى حركة متجسِّدة فوق خشبة المسرح ، من خلال مجموعة الممثِّلين الذين يؤدون الأدوار المختلفة ، ويتقمَّصون الشخصياتِ المتعدِّدةَ ، ويُديرون دفة الحوار الذي يعبِّر عن القضية الإنسانية العامة ، المعروضة في ضوء المشكلة الخاصة بشخصيات الدراما ، أو المسرحيةِ التي تحمل في طياتها جوهرًا واحدًا على الرغم من المظاهر والأشكال والقوالب المتعدِّدة ، التي جسَّدت هذا الجوهر على مَرِّ تاريخها الطويل . ويمكن تَتبُّعُ ملامح هذا الجوهر في التقاليد العريقة التي ترسَّخت نتيجة للممارسة الطويلة للفن الدرامي . فمن المعروف أن الدراما تتطلب عقدة ، أو محورًا تتشابك حوله وعنده الخيوطُ المشكِّلة للنسيج الدرامي ، أو مجموعةً من المواقف أو الأحداث والأزمات المتصلة بعضها

بعض ، والتي تحتكُّ وتتفاعل بصفة مستمرَّة ومتصاعدة إلى أن تصل إلى ذُروة التعقيد والاحتكاك والصِّراع ، ولا بد أن يُحسم هذا الصِّراعُ الدرامي لصالح طرف من أطرافه ، يملك مقوماتِ الانتصار والغلبة ، إن خيرًا أو شرًّا ، وذلك بصرف النظر عن الطَّرَف الذي يميل المؤلف إلى تأييده شخصيًا . لأن الصِّراعَ لا بد أن يُحسَم من داخل المسرحية كنتيجة حتمية لتفاعلات جزئياته .

وكلمة « دراما » تحتوي في داخلها على مصطلحاتٍ وقوالِبَ متعدِّدة ، ولذلك يُقصَد بها أيُّ نوع من الأداء التمثيلي الصامت أو الناطق ، ابتداءً من إنتاج مأساة مثل « هاملت » ، وانتهاءً بالكوميديا الهزلية والڤودڤيل التهريجي والبانتوميم الصامت والاحتفالات الطقسية والبُدائية . وفي العصر الحديث اتسع مفهوم كلمة « دراما » لكي يشملَ الفنون كلها ، بعد أن تحوَّلت الدراما إلى روح تسري فيها بصرف النظر عنها كقالَبٍ مسرحيٍّ ، يؤديه ممثلون يعبِّرون عن قضية معينة من خلال حوار واقعي . فالدراما هي الصراع بين قُوَى متنافرة أو متعارضة ، و هذا الصِّراع يَحتدِم و يَتصاعد ثم يحسم لصالح القوة الطاغية . والعمل الفني - سواء في مجال المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلي - إذا خلا من هذا الصِّراع الدرامي فإنه يتحوَّل إلى أي شيء آخر لا ينتمي إلى الفن بِصلة .

ونظرًا لمرونة مفهوم اصطلاح « دراما » وقدرته على استيعاب أشكال فنية متعدِّدة ، فإن نظرةَ العصور المتعاقِبة إليه كانت نظرة مُتغايرة متطورة ، وإن لم تمسّ جوهرَه الحقيقي . فمثلا في القرن الثامنَ عشرَ كان المقصود بالدراما ، على وجه التحديد ، مسرحيةً يقوم بتمثيلها ممثلون ، و تُعالج موضوعًا جادًّا و واقعيًا بصفة عامة ، لكنها لا تطمح لبلوغ الهامة التراجيدية ، وفي الوقت

نفسه لا يمكن وضعُها تحت بند الكوميديا . ويبدو أن هذا المفهومَ كان السَّببَ في الخلط الذي حدث بين الدراما والتراجيديا بحيث اعتبرهما النُّقاد اسمين لمفهوم واحد ، في حين أن الدراما تَشمل التراجيديا والكوميديا ومعظمَ أنواع الخلق الفني . هذا المفهومُ القديم ظهر في فرنسا بصفة خاصة عندما كتب ديدرو كتابه « عن الشِّعر الدرامي » ١٧٥٨ ، وبومارشيه « مقال عن القالب الدرامي الجادّ » ١٧٦٧ ، وآخرون ممَّن اعتَبروا الدراما مصطلحًا قياسيًا يمكن إطلاقُه على المسرحيات المُغرِقة في العاطفة والتي تعالج مشكلاتٍ معاصِرة .

أمّا الدراما بمفهومها الشائع البسيط ، فهي مسرحيةٌ يمثِّل شخصياتِها مجموعةٌ من الممثلين ، سواء أكانوا من المتوحِّشين البُدائيين ، أم الهُواة الذين ينتمون إلى فرق العصور الوسطى ، أم المحترِفين بمفهوم الاحتراف الحديث . ولابد لهؤلاء الممثِّلين أن يقوموا بتقمُّص الشخصيات التي يؤدّونها أمام مجموعة من الأصدقاء أو المتفرجين . وربما يُقصَد بهذا التقمُّص القيامُ ببعض الشَّعائر والطُّقوس الدينية ، أو التسلية البحتة ، ولكن مهما تغيَّر الهدف الأول فإن التقمُّص يظل العنصرَ الأول والأساسي في الدراما ، في حين يتمثَّل العنصر الثاني في حضور جمهور النَّظّارة . فإذا كانت الرواية والشِّعر في حاجة إلى قُرّاء منعزِلين ينفعلون – على انفراد – مع ما يقرأون ، فإنه يتحتم على الكاتب المسرحي أن يضعَ في ذهنه وجودَ جمهور المسرح عندما يخط كل كلمة .

والدراما على الورق لا تُعَدُّ مسرحيةً بمعنى الكلمة ، وإنما تَكمل عندما تتجسَّد فوق مِنصة المسرح ، من خلال تقمُّص الممثلين للشخصيات والحوار الدائر بينها . وهذا الحوار أصبح ضرورةً في العصور الحديثة للتفريق بين

المسرحية الدرامية والمسرحية الغنائية المعروفة بالأوبرا التي ينتقل فيها الحوارُ من مرحلة الإلقاء إلى مرحلة الغناء . أمّا المجال العام للدراما فيغطّي التراجيديا والميلودراما كما يشمل الكوميديا والفارص . وإذا كان من السهل التفرقةُ في مجالات فنية أخرى - مثل الرواية والشّعر - بين الغثّ والسَّمين ، أو بين ما هو فن وما ليس بفن على الإطلاق ، فإنه من الصَّعب القيامُ بهذه المهمة بالسهولة نفسها في مجال الدراما أو المسرح ؛ ذلك أن الأعمالَ الروائية أو الشّعرية يقدّمها منتج واحد محدَّد ، هو الروائي أو الشاعر ومسئولٌ عنها مسئوليةً مطلقة . أمّا العملُ المسرحي فعملٌ جماعي بطبيعته ، تدخل فيه عناصر متعدّدة في أعقاب الانتهاء من عملية التأليف ، مثل الإنتاج والإخراج والتمثيل والديكور والإضاءة . . . إلخ . كما أنه لا بد أن يحتوي العملُ المسرحي على التسلية الجذابة بدرجة أو بأخرى حتى يستمرَّ إقبال الجمهور عليه ،وبالتالي يستمر مصدر تمويله . ولذلك فإن ظروف التمويل قد تؤثّر بطريقة أو بأخرى على الأسلوب الذي يخرج به العملُ المسرحيُّ إلى الوجود .

من هنا كان وجودُ جمهور النظارة مشكلةً تواجه الكاتب المسرحيَّ ، فالمنتج المسرحيُّ يضع في اعتباره « شباك التذاكر » دائمًا ، وهو معذور تمامًا في هذا ، لأنه بدون هذا الدَّخْل لن يتمكّن من تقديم العمل المسرحي أساسًا ، مع العلم بأنه من الصَّعب التَّحكُّمُ في نوعية المزاج الفني الذي يسيطر على الجمهور ، ولذلك تنجح أحيانًا مسرحيةٌ يهاجمها معظمُ النُّقاد لخلوّها من القيم الفنية والفكرية والجمالية ، في حين لا تستطيع مسرحيةٌ جادَّة عميقة الاستمرارَ مدَّةً طويلة على منصة المسرح بسبب انصراف جمهور التسلية .

عنها، وهو جمهور عريق عريض ، قد يشكِّل الأغلبية التي تقوم بتمويل المسرح .

هذا هو المَأزق الَّذي يقع فيه الكاتب المسرحيُّ الجادّ الذي يُحاوِل حلَّ المعادلة الصعبة التي تجمع بين الأصالة الفنية والجماهيريةِ الشَّعبية . وهو مَأزِق وقع فيه كثيرون من كُتّاب المسرح على مَرِّ الأزمنة وفي مختلف العصور ، وحاول بعضهم أن يتفاداه عن طريق الحلول الوسط التي لا تحمل تَنازلاتٍ ضخمةً عن الالتزامات الفكرية والقيم الفنية الجادَّة . من هذه الحلول الاهتمامُ بالحركة المادية الجسدية على المسرح أكثرَ من التركيز على الحركة الفكرية من خلال الحوار .

أمّا ما يسمَّى بمسرح الأفكار فيُعَدُّ الاستثناءَ وليس القاعدة . كذلك يهدف الكاتب المسرحيُّ بصفة عامة إلى تقديم عمل يَسْهُل تمثيلُه وفهمه دون عناء ، ويشكِّل جاذبيةً معينة لجمهور عصره . وإذا كان هناك شعراءُ أو روائيون يكتبون وليس في ذهنهم سوى المستقبل وإنسانِ هذا المستقبل ، فإنه من الصَّعب وجودُ كاتبٍ مسرحيّ يصرف النظر تمامًا عن الحاضِر الراهِن بهذا الشكل . ولكن إذا كان الكاتب المسرحيُّ ملتزِمًا بجذب الجمهور جذبًا مباشرًا إلى عمله ، فإن هذا الجذبَ لا يشكِّل غايته بأية حال من الأحوال ، وإنما هو وسيلةٌ لتسهيل توصيل العمل المسرحيِّ إلى الجمهور . ولذلك يتحتَّم علينا أن نفرِّق بين المسرحيات الجذابةِ الشَّعبية التي قد تنجح لظروف معينة مؤقتة وبين المسرحياتِ ذات القيمة الفنية الأصيلة التي تقلُّ عنها في نجاحها الشَّعبي . وإن كان النجاح الجماهيريُّ – في بعض الأحيان – لا يتعارض إطلاقًا مع القيمة الفنية الأصيلة .

والزَّمنُ هو المَحَكُّ الحقيقيّ الذي يفرق بين الأعمال الأصيلة والأعمالِ الهزيلة وخاصة بعد مرور الأجيال وتغيُّر الأمزِجة الراهنة والظروف الطارئة . ولذلك سرعان ما تَنزوي المسرحياتُ التي لاقت رواجًا مصطَنعًا ، في حين تَصعد على العرش المسرحياتُ الجادَّة العميقة التي لم تلقَ نجاحًا في عصرها ، لكنها صمَدت لاختبار الزمن ، وخاصة أن مِثل هذا النوع من المسرحيات غالبًا ما يكون سابِقًا لعصره . وظروفُ العصر المتبايِنة والمتناقضة بطبيعتها تنعكس على مِزاج الجمهور الذي يتردَّد على المسرح لأسباب متبايِنة ودوافعَ متناقِضة : فالبعض يذهب من أجل الإثارة النفسية أو التسلية البحتة كما يفعل جمهور المسرحية المُحكَمة الصُّنع أو المسرحية الهزليّة (الفارص) ، والبعض الآخر يستمتع بنوع من المسرحيات لا يَزيد في مستواه على مستوى (حواديت) الأطفال ، كما تذهب الصَّفوة المثقفة للمرور بتجربة انفعالية حادَّة أو بإحساس رُوحي عميق من تلك المشاعر التي تُثيرها المسرحيات الناضجة فكريًا وفنيًا ، وهو يذكِّرنا بالممارسات المسرحية الأولى عند البُدائيين ، الذين كانوا يعتبرون المسرح نوعًا من الشَّعائر أو الطُّقوس الدينية التي تستدعي الاندماج الفكريَّ والروحي الكامل مع ما يقدَّم وما يقال . وإذا كانت الأهداف مختلفةً الآن فإن نوعية التجربة الروحية والحسية قد تكون مشتركةً إلى حدٍّ كبير مما يدل على الجوهر الأصيل والصميم لروح الدراما .

وفي العصور الأولى للدراما كانت اللغة التقليدية للحوار هي الشِّعرَ ببحوره وقوافيه المختلفة ، وخاصة أن معظم المسرحيات كانت تتخذ من الآلهة والملوك والفرسان أبطالاً لها . وبحكم أن الشِّعر – في ذلك الوقت – كان اللغةَ الرّاقية السامية الممنوحة للبشر من ربات الشِّعر ، فكان من الطبيعيِّ ألا

تنطقَ هذه الشخصيات إلا بالشِّعر ، ولذلك ظل النثر - لغةُ البشر العاديين - بمنأى عن الدراما حتى حلول القرن السادسَ عشرَ ، عندما استطاع أن يدسَّ بأنفه في الكوميديا التي بدأت في تقديم شخصياتٍ نمطية من الحياة العادية لم تجد سوى النثرِ لكي يعبِّر عنها .

وفي القرن الثامنَ عشرَ بدأت الطبقة الوسطى تشكِّل قوة اقتصادية واجتماعية يُحسَب حسابُها ، وبدأ أفرادها يكونون جزءًا هامًّا من الجمهور المتردِّد على المسرح . وكان مَلَلُهم واضحًا من موضوعات الدراما التقليدية التي تدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأباطرة ، مما دفع بكُتّاب المسرح أن يَعزفوا نَغماتٍ جديدةً تمثَّلت في معالجة القضايا المعاصرة التي استدعت استخدام النثر كلغة أساسية للمضامين الجديدة ، مما أدَّى بعد ذلك إلى انتشار المسرحية النثرية الواقعية على نطاق أوسعَ . لكن على الرغم من الشعبية الكاسحة التي حقَّقها النثر في المسرح ؛ فإن المسرح لم يفقد أبدًا صلته الوثيقة بالشِّعر . وما زال هناك الكثيرون الذين يؤمنون بأنه ، إذا كانت الواقعية النثرية التي تقترب كثيرًا من الحياة اليومية ، تخدم أغراض التسلية في الممارسة الدرامية بصورة أكثر مباشرة ، فإن المعالجة الشِّعرية تستطيع بمفردها تجسيد الدراما ذات الطاقة الانفعالية والروحية المتجدِّدة ، لأن الشِّعر يتيح للشكل الدرامي القدرةَ على التناغُم مع الخصائص التقليدية المرتبطة بالإخراج المسرحي ، بحيث يجعل منها أدواتٍ في خدمة التجربة الجمالية ، بحيث لا تنفصل عنها . أمّا في المسرحية النثرية فغالبًا ما تقتصر وظيفة الإخراج المسرحيِّ على توصيل المضمون الفكري لها دون اتحادٍ عضويّ مع الشكل الجمالي لها .

ولا شك أن الحوارَ الدراميَّ يلعب دور العمود الفِقري في بناء أية مسرحية، مهما كانت هذه المسرحية رافضةً للحوار كأسلوب للاتصال الفكري والاجتماعي بين الشخصيات ، كما نجد مثلاً في مسرحيات العبث المعاصر . فقد استخدم كُتّاب هذا المسرح الحوارَ ذاته للتعبير عن إيمانهم بعدم جَدْواه ، نظرًا لأن كل مستمع يفسِّر الكلماتِ تفسيرًا يكاد يتناقض تمامًا مع ما يعنيه المتكلم . ولذلك ظل الحوار سيد الموقف ، واستخدمه كل كاتب بأسلوب يتمشى مع منهجه المسرحيِّ وروح عصره ومزاج جمهوره وخصائص مضمونه، سواء أ كان الحوار شعرًا أم نثرًا ، فصحى أم عامية ، صاخبًا أم هادئًا . . . إلخ . بل إن من حق الكاتب أن يجمع بين هذه الاتجاهات – التي قد تبدو متناقضة – طالما أن المواقف الدرامية المتتابعة تتطلَّب هذا التنويع . وكان كُتّاب العصر الإليزابيثي – وعلى رأسهم شكسبير بطبيعة الحال – من رُوّاد هذا التنويع الدرامي بإدخالهم النثرَ في ثنايا مسرحياتهم الشِّعرية للتعبير عن الشخصيات التي تمثِّل عامة الشعب في مواجهة الملوك والأمراء ، وبذلك كانوا أولَ من أدرك معنى توظيف الحوار في خدمة الدراما بعيدًا عن القوالب الشِّعرية التقليدية .

ولكن هناك شِبْهَ مواصفاتٍ عامة لا بد من تَوافُرها في الحوار الدرامي . فلا بد أن يكون الحوار مركَّزًا ومكثَّفًا ومشحونًا بالمعاني والدلالات والمشاعر ، فالإطناب في الحوار كفيلٌ بإصابته بالأورام والنتوءات التي تميع مفعول الدرامي الحاسِم . كذلك لا بد من مراعاة المستويات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية المختلفة للشَّخصيات ، بحيث تَتناسَب مع مستويات الحوار والتراكيب اللغوية المستخدمة فيه . فالشخصية في المسرحية لا تجد بسوى الحوارِ لكي تعبِّر به عن نفسها . كما يتحتم على الكاتِب المسرحيِّ أن يضع

الإيقاعَ في اعتباره عند كل كلمة يكتبها بصرف النظر عن حتميات الشِّعر أو خصائص النثر ، فالإيقاعُ هو الذي يمنح المسرحيةَ نغمتها النفسية والانفعالية الخلقية ، وبدونه قد تفقد شخصيتَها المتميِّزة . ومن الواضح أن كُتّاب الدراما العظام بطول تاريخها العريق ، قد حقَّقوا عظمتهم الخالدة من خلال تمكُّنهم الفني من أسرار الحوار وكيفية توظيفه التوظيفَ المناسِب ، وليست هناك مفاتيحُ محدَّدة لبلوغ هذه الأسرار ، وذلك أن السبيل المؤدِّيَ إليها يكمن في الموهبة الأصيلة ، والمران المستمرّ ، والخبرة العميقة ، والدراية الشاملة بهذا الفن العريق . فالحوارُ هو الذي يخلق المواقف ، ويطوِّر الشخصيات ، ويحدِّد مسارَ الأحداث ، ويرتفع بها إلى ذُروة التعقيد ، ويهبط معها حتى النهاية .

الفصل الثاني
الْمَسْرح الشّعْري

ارتبط فنُّ المسرح منذ بداياته الأولى بالشِّعر الذي كان خيرَ أداةٍ فنية للتعبير عن المضامين المسرحية المختلفة . وكان أرسطو في كتابه « فن الشِّعر » الذي ألَّفه في أثينا بين عامَيْ ٣٣٥ - ٣٣٤ ق . م ، أولَ من قنَّن للعَلاقة العضوية بين الشِّعر والمسرح حين بيَّن أن الشِّعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقى والرسم مثلاً ، ثم قسَّم الشِّعر إلى شِعر سرديّ وآخر دراميّ ، فهوميروس عندما يتحدَّث بلسان غيره في قصائده الملحمية فهو يُبدِع شعراً دراميًا ، أمّا إذا روى عن غيره فشعره سرديٌّ فقط . وعلى هذا فالشِّعر الدراميّ قد يكون شعراً ملحميًا أو شعراً مسرحيًا . ولما كانت الملاحم تتحدَّث عن العظماء والأبطال وكذلك تفعل التراجيديا - فقد قارنهما أرسطو بالشِّعر الأيامبي والكوميديا التي تتحدَّث عن الطبقات الدنيا .

وبعد الإشارة إلى أنواع الشِّعر يقدِّم أرسطو لمحةً عامة عن تاريخ الشِّعر مبتدِئًا بهوميروس ، أبي الشِّعر اليوناني ، ثم يشرح بإيجاز تاريخ التراجيديا والكوميديا ، قبل أن يحدِّد بالدقة أوجه الاختلاف بين الشِّعر التراجيدي أو التراجيديا الشِّعرية وبين الشِّعر الملحمي أو الملحمة الشعرية . لكنَّه عندما يتحدَّث عن الشِّعر والدراما فإنه يرى فيهما وَجْهَين لعُملة واحدة هي المسرح

الشِّعري بالمفهوم الحديث . فهو يتحدَّث عن محاكاة الفن للطبيعة ، وعن الشِّعر أو الدراما كفنٍّ من فنون المحاكاة التي لا يعتبرها مجرَّد نقلٍ آليّ أو يكاد يكون آليًا ، وإنما هي إلهامٌ خلاق ، به يستطيع الشاعر أن يوجِد شيئًا جديدًا على الرغم من أنه يستخدم لغة البشر وأفعالهم وصراعاتهم .

فالشِّعر بصفة عامة والشِّعر المسرحي بصفة خاصة عند أرسطو ما هما إلا تجسيدُ كلٍّ ما هو دائم وعام وحقيقي في حياة الإنسان وأفكاره. ولهذا كان الشِّعر أفضل من التاريخ . وعندما يُحاكي الشاعرُ الطبيعة فإنَّه يُحاكي عملياتِها الخلاقة ، ولا يقلِّد نتائج هذه العمليات . ولهذا كان الوزن عرضًا غير لازم للشِّعر ، بل إن كلمة شاعر يمكن أن تدلَّ على أيٍّ فنان في النَّظم أو النثر ، في التراجيديا أو الكوميديا .

ويُرجِّح أرسطو أن الشِّعر نشأ أصلاً عن ميول ونزعات راسخة في الطبيعة البشرية : فقد فُطِر الإنسان على المحاكاة ، وهو أكثر المخلوقات استعدادًا لها ، وبها يَكتسِب بعض معارِفه الأولية . وهي متعةٌ سواء في ممارستها أو مشاهدتها . و نشوء الشِّعر يرجع إلى الميل إلى الإيقاع والانسجام والتعلُّم أيضًا . وهذه المُتعةُ لا تكتمل إلا بوجود طرفَين : الشاعر والمُستمِع أو الشاعر المسرحي والمُشاهِد .

وكان أرسطو أولَ من حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية ، لأن هدف الشِّعر في نظره يتمثل في المتعة . وهو بذلك يبتعد كثيرًا عن الآراء التي كانت سائدة في عصره ، خاصة عند أستاذه أفلاطون الذي طرد الشُّعراء من جمهوريته ، وجعل من الشِّعر خادمًا للتعليم السياسي والأخلاقي ، ولم

يسمح في جمهوريته المثالية إلا بالتّرانيم الدينية ومدائح الرِّجال العِظام . ولذلك يُشير أرسطو إلى يوريبيديس مراتٍ عديدةً في كتابه « فن الشِّعر » ، لكنه لا يلتفت قط إلى إشاعته للقلق والشك والحساسية والتهجُّم على الطُّقوس المقدَّسة والولاء للدولة ، وغير ذلك من التُّهم التي حاول أريستوفانيس إلصاقها به بدعوى أنه كان يهدف إلى إفساد الأخلاق بمسرحياته الشِّعرية .

كذلك يمدح أرسطو الشاعرَ المسرحيَّ سوفوكليس مرات كثيرة في كتابه « فن الشِّعر » ، ولا يُشير مرة واحدة إلى سُموِّ مبادئه الأخلاقية . وليس هناك في كتاب أرسطو – لا في تعريف الشِّعر أو التراجيديا ولا في أيِّ موضع آخر – إشارةٌ إلى طِراز من الشِّعر يجعل المواطنين بشراً أفضلَ . أمّا المسرح فليس بمدرسة ، ومع ذلك يُهاجم أرسطو الكارثةَ التي تحلُّ بأوديب في المأساة المعروفة باسمه لأنها تقهر الفضيلة ، وتنصر الرَّذيلة ، لكن سبب هجومه الحقيقيَّ عليها يَكمُن في أنها لا تُثير شفقة ولا خوفًا بالمفهوم التراجيديِّ والإنسانيِّ ، لكنه يؤكِّد على تجنُّب عرض الانحطاط الأخلاقي على مِنصة المسرح ، إلا لضرورة درامية وشعرية . أمّا إذا لم تكن ثمة ضرورةٌ فلا داعي لمثل هذا العرض . و هو في هذا يُشير إلى شخصية مينلاوس في مسرحية «أورستيس » ليوريبيديس كمَثل للانحطاط الأخلاقيِّ الذي لا مبرِّر لوجوده .

ولا يشترك الشِّعر والدراما في عنصر الإيقاع فحسب ، بل هناك عناصر مشتركة عديدة بينهما تجعل منهما منظومةً عضوية واحدة ، حتى لو تخلّى الشِّعر عن النَّظم أو الوزن التقليدي . فوظيفة الشِّعر والدراما لا تصوِّر لنا الحياة كما هي بتوافهها وأحداثها ، بل في إخبارنا عما يمكن أن يحدث ، أي

ليس عما حدث فعلاً . فهي تتعامل مع المُمْكن الذي يتراوح بين الاحتمال والضَّرورة التي تَصدر عن الارتباط العضويِّ بين الأحداث والشخصيات .

إن عالَم الممكِن الذي يخلقه الشاعر أكثرُ ماديةٍ ومِصداقية من عالم التجارب المعيشة . والوزن ليس الفرقَ الوحيد بين الشاعر والمؤرخ ، بل إن أرسطو بيَّن في الفصل الأول من كتابه أنْ الوزن غير لازم للشِّعر . فالمؤرخ يروي ما حدث فعلاً ، أمّا الشاعر فيخلق ما يمكن أن يحدث . ولو نظم تاريخ هيرودوت ، لظل تاريخًا ، كألفية ابن مالك ، فهي ليست بشعر ، وإنما هي نَحْوٌ منظوم . ولذلك كان الشِّعر أسمى منزلةً من الفلسفة والتاريخ في الوقت نفسه ؛ فالشِّعر يروي الكلي أمّا التاريخ فيركِّز على الجزئي . والشِّعر يُعنى بالعَلاقات المنطقية بين الأحداث والمواقف ، أمّا التاريخ ، في نظر أرسطو ، فلا يفعل ذلك ؛ ولذلك يجد أرسطو في تطوُّر الأحداث والمواقف والشَّخصيات في المسرحيات التراجيدية نظامًا أكثرَ دقةٍ ومنطقية مما في تجارب الواقع الماديِّ .

والأخطاء التي تمسُّ الشِّعر تتمثَّل في عجز الشاعر عن التمكُّن من جوهره الدراميِّ وأصول صنعته ، وغيرِ ذلك من الأخطاء التي تُخرِجه من زمرة الشُّعراء ، أمّا إذا كانت أخطاءً معرفية كالتناقض والسهو وعدم الدقة في الحساب أو تقويم البلدان ، فهذه ليست عيوبًا خطيرة . ولذلك فإن اتهام الشِّعر ، قبل عصر أرسطو ، بأنه لا يقدِّم الوقائع وإنما الخرافات ، اتهامٌ زائف، لأن تقديم ما يجب أن يكون وما هو مُحتمَل ، أسمى وأعلى من تقديم الحقائق الواقعية . فالشِّعر ، عند أرسطو ، لا يهتم بالوقائع بل يسمو عنها ؛ ولذلك تبدو شخصياتُ سوفوكليس غيرَ حقيقية لأنه جسَّد في مسرحياته

البشر كما يجب أن يكونوا على مستوًى أسمى من الواقع . فالشاعر يستطيع أن يصوِّر لنا الأشياء التي لم تحدث ولا يمكن أن تحدث كأنها حدثت بالفعل ، أو من الممكن أن تحدث . وذلك من خلال امتلاكه لناصية لغته الشِّعرية وأدواته الدِّرامية ، وتَبَلْوُرِ أسلوبه وشخصياته ، ودقة حَبْكته ، وانسجام تفاصيله ، وحتمية تتابع أحداثه .

والشِّعر لا يقبل المصادفة أو الحظ أو الضَّربات الطائشة التي لا معنى لها ولا مبرِّر ، لأن في ذلك نفيًا للفن وللذكاء وللطبيعة كقوة منظمة . والمفاجآت غير المتوقَّعة في المسرحيات التراجيدية عيوبٌ فنية أشار إليها أرسطو حتى في روائع يوريبيديس المسرحية ، مثل : وصول الملك إيجيوس في مسرحية « ميديا » ، و وصول أورستيس في مسرحية « أندروماخي » .

ويعرِّف أرسطو المسرحية التراجيدية بأنها محاكاةُ عمل غاية في الجدية والصَّرامة ، وله مدًى زمنيّ وطول محدَّدَين في لغة شعرية مزخرفة بأساليبَ تُناسِب أجزاءها المختلفة . وهي مسرحية ممثلة على المنصة وليست مجرد حكاية إخبارية يتم سردُها ، وتثير لدى المشاهدين إحساسَي الشفقة والخوف من المصير المأسويّ والحتمي للبطل الذي يشاركه المشاهدون إنسانيته الضعيفة فيشفقون عليه ، ويتصوَّرون أنفسهم في موقعة فيخافون من مصيره . وهي العملية التي أطلق عليها أرسطو مصطلح (التطهير) الذي ثار حوله جَدَلٌ طويل استمر قرونًا كثيرة ، رأى فيه النُّقاد إشارة إلى تطهير أخلاقي من الأهواء ، إلى أن جاء جاكوب بيرنيس في مقال نشرَه عام ١٨٥٧ أوضح فيه أن لكلمة كاثارسيس (تطهير) معنًى طبيًا ، وأن تطهير الروح هنا مُشابهٌ لأثر الدواء في الجسم . فالتراجيديا تثير انفعالَي الشفقة والخوف وتُهدِّئهما ، وهما

انفعالان يوجدان في وجدان كل البشر ، وبينهما عَلاقة جدلية تنهض على عنصري التأثير والتأثُّر ولا يمكن الفصل بينهما . فهناك خوف كامن في أعماق الشفقة التي تصدر بدورها عن خوف من مصير البطل .

وتَتبلورُ العَلاقة بين الشِّعر والمسرح في نظرية أرسطو حين يشرح ما يعني بأنواع الزخرف المختلفة . فأناشيد الجوقة لا بد أن يتم تلحينُ أبياتها الشعرية حتى تُغنّى بسرد ذي إيقاعات متميزة ، أما الحوار فيكفي فيه الشِّعر وحده ، وإن كان الإيقاع فيه يقوم بدور وظيفي في التعبير عما يَجيش بصدور الشخصيات من انفعالات ، وعمّا يعتمل في عقولها من أفكار وصراعات وتناقضات . فلا يقصد أرسطو بأنواع الزخرف المختلفة أنها مجرَّد تجميل خارجي للأحداث والمواقف ، ويمكن الاستغناءُ عنه وإلقاؤه جانبًا بمجرد استيعاب المعاني والمشاعر والأفكار التي تنطوي عليها هذه الأحداث والمواقف .

والإيقاعات الشِّعرية لها وظيفة عضوية في نظرية التطهير عند أرسطو : فإذا كانت التراجيديا تُطلِق الشفقة والخوف اللذين يكمنان في قلب كل إنسان، بإثارة شفقة وخوف مسرحيَّين ، وعند زوال الانفعال يتم التطهير - فإن أرسطو قد استمد هذه النظرية مما لاحظه من أثر الموسيقي في شفاء بعض الاضطرابات النَّفسية خاصة عند الاستماع للترانيم الدينية في المعابد التي توجِد نوعًا من التناغم بين الإنسان والآلهة . فهو يرى أن هناك نوعًا خاصًا من الموسيقى يُهدِّئ من قلق الإنسان واضطرابه النفسي ، وذلك من خلال إيجاد مَخْرج للحماس الدينيِّ الذي يدفعه دفعًا للارتباط بالقوى الخفية والميتافيزيقية . وعندما يعود المستمع أو المشاهد أو المريض إلى حالته العادية

والطبيعية فإنه يكون قد مرَّ بكل المراحل التي يمرُّ بها من يتعاطى دواءً مطهِّرًا .

ومرَّت القرون وتوالت العصور ليصول المسرح الشِّعريُّ ويجول في مواجهة المسرح النثريِّ ، الذي كان بمثابة أصداءٍ خافتة ظلت تتردد في حياء وخجل حتى القرن التاسعَ عشرَ ، قرن الثَّورات الفكرية المتتابِعة ، حين أدرك كُتَّاب المسرح أن للنثر أيضًا إيقاعاتِهِ وقيَمَهُ الجمالية ، وأيضًا مرونته الفائقة في التعبير عن هذه الثورات الفكرية التي تحتاج إلى طاقة درامية لمواكبتها ، بدليل أن شكسبير نفسه كان يلجأ إلى النثر في مسرحياته الشِّعرية عندما يجد له وظيفةً درامية قد يَعجِز الشِّعر عن القيام بها .

وبرغم طغيان المسرح النثريِّ على المسرح الشِّعريِّ في القرن العشرين ، فإن المسرح الشعريَّ لا يزال قادرًا على إثبات وجوده على مستوياتٍ رفيعة لا يمكن الإقلالُ من شأنها أو تجاهلُها . فالدراما الشِّعرية ليست مسرحية عادية تمَّت ترجمتُها إلى الشِّعر ، لسبب بسيط وهو أن ما يمكن كتابته بالنثر لا داعي لكتابته شعرًا ؛ ذلك أن الشعر في الدراما الشعرية ليس أسلوبًا للتعبير ، وإنما هو جزء أساسيٌّ وضروريٌّ في مضمونها الفكريِّ وبنائها الفنيِّ على حدٍّ السواء . إنه إيقاعُ الدراما نفسها ، إيقاع الأحداث الدرامية التي تكتسب معانيها ودلالاتها منه . وهو ما تؤكِّده المسرحياتُ الشِّعرية التي كتبها لوركا وبول كلوديل وكريستوفر فراي و ت . س . إليوت ، بل إن المسرح الشِّعريَّ أغرى شعراءَ في القرن العشرين بخَوْض مجاله برغم أن تراثهم الشِّعريَّ الذي يمتدُّ لأكثر من ستةَ عشرَ قرنًا لم يعرف المسرح بطول تاريخه . من هنا كان إقبالُ الشُّعراء العرب عامة والمصريين خاصة بقيادة أحمد شوقي على كتابة المسرحية الشِّعرية ، فبرز بعده عزيز أباظة وعلى أحمد باكثير وعبد الرحمن

الشَّرقاوي وصلاح عبد الصَّبور ومحمد إبراهيم أبو سِنَّة ، وغيرهم ممن استفادوا من خبرات الغرب الذي خبر هذا الفن منذ أن قنَّنه أرسطو .

ولعل قدرةَ المسرح الشِّعريِّ على الاستمرار وتجديد طاقته ، ترجع إلى تجاوبه مع واقع الحياة اليومية ، واستخراجه الشِّعرَ الكامن في هذا الواقع نفسه ، والذي كثيرًا ما تطمسه إيقاعاتُ الحياة اللاهثة وصراعاتها التي لا تهدأ ، ذلك لأن مضمونَ المسرحية الشِّعرية قد يكون هو هذه الحياة اليومية ، لكنه يَستخلِص من هذه الحياة التقليدية ما لا يستطيع المسرح النثريُّ أن يستخلصه منها . فالمسرح الشِّعريُّ يسعى بكل طاقاته الدرامية والشِّعرية إلى استخلاص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلِّيِّ للحياة من أبسط مظاهرها العابرة التي يمرُّ عليها الناس مَرَّ الكرام .

وكان رائد المسرح الشِّعريِّ في القرن العشرين ت . س . إليوت قد حلَّل العَلاقة بين الشِّعر والمسرح في مقال نقدي له في مجموعة مقالاته « مختارات نثرية » ، وهو في حقيقته بيانٌ لحركة المسرح الشِّعري المعاصر بصفة عامة ، لا يقلُّ في أهميته وخطورته عن الآراء والتحليلات التي أوردها أرسطو في كتابه « فن الشعر » منذ حوالى ثلاثة وعشرين قرنًا .

يقول إليوت إنه تعلم بالتدريج الكثير من مشكلات المسرحية الشِّعرية ، والشُّروط التي ينبغي أن تحقِّقها لتبرِّر وجودها ، فلم تتضح له دوافع رغبته الذاتية للكتابة في هذا الشكل فحسب ، بل الدوافعُ الأعم للرغبة في أن يستردَّ هذا الشَّكلُ مكانته العريقة . وهو بإلقائه الأضواءَ الفاحصةَ على هذه المشكلات والشُّروط ، يسعى لاكتشاف ما إذا كانت المسرحية الشِّعرية قادرة على أن تقدِّم لجمهور المسرح ما َعجِز عنه مسرحية النثر ، وكيف تتم لها

القدرة على العطاء .

ولا شك أن الشِّعر يُصبِح لا لزومَ له إذا تحول إلى مجرد حِلْية أو زخرفة مضافة ، ولو كان كل ما يعطيه الشِّعر المسرحيُّ لذوي الذوق الأدبي هو متعةَ سماع الشِّعر في نفس الوقت الذي يشهدون فيه التمثيل ، فإن المسرحية الشِّعرية لا بد أن تصاب بانفصام بين مضمونها الفكريِّ وشكلها الفنيِّ بحيث يمكن أن تسقط جثةً هامِدة في الهُوَّة الواقعة بينهما . ولذلك يتحتَّم على الشِّعر أن يبرِّر نفسه دراميًا ، لا بد أن يكون شعرًا جميلاً موضوعًا في قالب درامي فحسب ، بحيث تستغرق المسرحيةُ المتفرجين ، أو تُثير أحداثُها انتباهَهم ، أو تحرِّك عواطفهم مواقفُ شخصياتها ، ولا يفطنون كلية إلى أنَّ أداة التعبير فيها هي الشِّعر . أي أن الشِّعر عدسةٌ مكبِّرة ونقية تزيد الأشياء قربًا من المشاهدين، وليس حاجزًا يدفعهم دائمًا للشُّعور بالقفز عليه أو تجاوزه حتى يتصلوا اتصالاً حميمًا بالمسرحية المعروضة ، فإذا تواجد مثل هذا الشُّعور لما وجب أن تكتب دراما شعرية لأن النثر يستطيع أن يحقِّق ذلك كله .

ويقارن إليوت بين النثر والشِّعر في المسرح ، فيوضح أن كليهما ليس إلا وسيلة لغاية ، والفرق بينهما – من وجهة نظرٍ ما – ليس كبيرًا كما قد نظن . ففي المسرحيات النثرية التي عاشت بعد مؤلفيها والتي ظلت الأجيال التالية تقرؤها وتقدِّمها على المسرح ، يبدو النثر الذي تتحدَّث به الشخصيات مختلفًا في أفضل أجزائه عن نثر حياتنا العادية ، سواء في مفرداته أو إعرابه أو إيقاعه. إنه نثر كالشِّعر كُتِب مرة بعد مرة . ولذلك لم يجد كبار الكُتّاب المسرحيين من أمثال شكسبير والإليزابثيين الآخرين أية غضاضة في مزج الشِّعر بالنثر في المسرحية الواحدة ، في حين يبدو النثر المسرحيُّ الذي كتبه

كونغريف وبرنارد شو ذا إيقاع متميز لا تخطئه الأذن ، وهو إيقاع من علامات الأسلوب النثريِّ الفنيِّ ، ولا يستطيعه سوى كاتبِ الحوار الدرامي الواعي بضرورات المسرح .

ولا يريد إليوت أن يضع تفرقة ثلاثية بين الشِّعر والنَّثر والحديث اليومي العادي بين الناس ، الذي يهبط عادة عن مستوى كل من الشِّعر والنثر . وهو ينظر للأمر من هذه الزاوية ليبيِّن أن النثر على المسرح مصنوعٌ كالشِّعر ، وباستبدال طرفي القضية ، يمكن القول بأن الشِّعر يستطيع أن يكون طبيعيًا على المسرح بنفس القدر .

ويرى إليوت أن المتفرج الحسّاس يستطيع أن يتبيَّن أن النثر الجميل المستعمَل في المسرحية أفضل من نثر المحادثة العادية ، إلا أنه لن يراه لغة مختلفة تمامًا عن اللغة التي يتحدث بها . ولو حدث ذلك لَوضع حاجزًا بينه وبين الشخصيات المسرحية المتخيَّلة . أمّا في الشِّعر فإن كثيرًا من الناس يواجهون المسرحيَّة الشِّعرية ، وهم واعون بالفرق اللغويِّ . وقد يأسفون حين يصدُّهم الشِّعر ، لكنهم قد يتعزَّون إذا استطاع الشِّعر اجتذابهم . ولا يعني إليوت بهذا أن هناك لونَين من المتعة : متعة المسرحية ، ومتعة لغة المسرحية ، ولأن أداة المسرحية سواء أ كانت شعرًا أم نثرًا ، وإيقاعها إذا كان شعرًا ينبغي أن يكونا غير ملحوظين .

ويفضِّل إليوت اجتناب الخلط بين النثر والشِّعر في المسرحية الواحدة لأن كل انتقال يجعل المتفرج واعيًا بتغيير أداة التعبير ، وقد يبرِّر رغبة المؤلف في إثارة الانتباه عمدًا حين يريد أن ينقل المتفرجين بعنف من أحد جانبي الحقيقة

إلى جانبها الآخر . ويعتقد إليوت أن هذا النَّوعَ من النقل كان مقبولاً بسهولة عند جمهور العصر الإليزابيثي الذي اعتادت أذنه النثر والشِّعر ، واستهواه الزَّهو الأجوف والفكاهة الهابطة في المسرحية الواحدة ، وبدا له أن الأصوب هو أن تنطق الشخصياتُ العادية بلغة مألوفة في حين تنطق الشخصياتُ العالية الرتبة بالشِّعر حتى في لحظات هَذْرِها . ويبدو أن مَقاطِع النثر في مسرحيات شكسبير قد صُمِّمت لتُحدِث تأثير التباين بين الشِّعر والنثر . وإذا سوَّلت للكاتب المسرحي نفسُه أن يستخدم مثل هذا التباين فعليه أن يتقنه من خلال توظيفة دراميًا .

ويؤكِّد إليوت على ضرورة خلق شكل يمكِّن الكاتب من أن يقول كل ما يجب قوله . فإذا صادفه موقف لا يمكن اجتيازُه بالشِّعر ، فالسبب أن الشكل الشِّعريَّ الذي اختاره ليس طَيِّعًا أو مرنًا حتى يمكنه التعاملُ مع كل المواقف على اختلاف أنواعها . وإذا ثبت له أن هناك مَشاهِدَ لا يستطيع أن يعبِّر عنها بالشِّعر ، فعليه إمّا أن يطوِّر شعره أو أن يتجنب تقديم مثل هذه المشاهد ؛ إذ إن من واجبه أن يعوِّد جمهوره على الشِّعر إلى الحد الذي يكفُّ عن الوعي به. ويخشى إليوت إذا قدَّم الكاتب حوارًا نثريًا في مسرحيته الشِّعرية أن يجذب انتباه المشاهدين من المسرحية ذاتها ، إلى أداتها التعبيرية .

وإذا كان الشِّعر المسرحيُّ يتسع ويَعمُق إلى المدى الذي يستطيع فيه أن يقول كل ما يجب أن يقال ، فلن يشعر المشاهد أن هناك شعرًا بطول المسرحية ، بل إنه لن يَعِيَهُ إلا حين يصل الموقف الدراميُّ إلى درجة من التكثيف ، يصبح الشعر عندها هو المنطق الطبيعي ، واللغة الوحيدة الطبيعية التي يمكن التعبير عن الانفعالات من خلالها . وإذا كان من الضروريِّ لكل

قصيدة طويلة – إذا أرادت أن تتجنب الرَّتابة – أن تكون قادرة على قول الأشياء العادية دون إسفاف ، كما ترتفع إلى أعلى الآفاق دون مبالغة ، فإن هذه الضَّرورةَ تبدو أكثر إلحاحًا بالنسبة للمسرحية الشِّعرية ، خاصة إذا كانت تتصل بالحياة المعاصرة .

وليس السبب في كتابة أكثر الأجزاء نثريةً ، في مسرحية شعرية ، بالشِّعر دون النثر – هو تجنُّب انتباه الجمهور إلى أداة التعبير فحسب ، بل إن للإيقاع الشِّعريِّ أثره على المشاهدين دون أن يعوا به . فالشِّعر العظيم عندما يُصبِح مسرحيًا أيضًا ، يرتفع إلى آفاق ومستويات أكبر من الشِّعر والمسرح ذاتهما . فهو نوع من البناء أو التصميم الموسيقيِّ الذي يوجِّه العنصرين اللذين يصبحان عنصرًا واحدًا ، بحيث يتَّحد في الوَقْت نفسه مع الحركة المسرحية . وهذا البناء الموسيقيُّ يُثير نَبْض مشاعر المشاهدين ويتدفَّق به كلما مضى بهم الوقت دون أن يَعوا وجوده . فالشِّعر ليس مجرد قولبة مسرحية أو زينة مضافة ، ولكنه يكثِّف الدراما ويمنحها قوة دفع تَطوُّرِها بأسلوب طبيعي .

من هنا كانت أهمية التأثير الذي يمارسه الشِّعر على المشاهد دون أن يعي به ، وهو تأثيرٌ يمارس على الذين يحبون الشِّعر بين المتفرجين كما يمارس على الذين لا يحبونه ، ويعني بهم إليوت أولئك الذين لا يستطيعون الجلوس إلى ديوان شعر والاستمتاع بقراءته . وهؤلاء هم الجمهور الذي يجب أن يحسب له من يكتب المسرحية الشِّعرية حسابًا .

بهذا الأسلوب النقدي الشامل ، سعى إليوت إلى إحياء الدراما الشِّعرية مؤكِّدًا أن المسرح هو المجالُ النموذجي للشِّعر ، وهو نفس المفهوم الذي عاد إلى التركيز عليه في أحد أحاديثه الإذاعية حين قال إنه يؤمن بأن الشِّعر هو

الأداة الطبيعية والكاملة للمسرح ، لأنه يفضُل النثر الذي لا يملك القيمة الموسيقية التي يوظفها الشِّعر في إثارة الإحساس وتقويته بين جمهور النَّظّارة .

ولم تكن المهمة التى نهض بها إليوت سهلة : فمنذ أواخر القرن التاسعَ عشر وأوائل العشرين ، بلغ المسرح النثريُّ غايته ، واحتلَّ وحده ساحة الحياة المسرحية ، متذرِّعًا بأنه يعبِّر – شأنه في ذلك شأن الرواية الطبيعية والواقعية – عن حياة العاديين من البشر ، الذين لا يتحدثون في حياتهم اليومية بالشِّعر أو ما يشبهه من مُحكَم القول أو محبوك الحديث . وظل الأمر كذلك حتى ابتدأت بعض الفرق المسرحية تُعيد عرض مسرحيات شكسبير على حياءٍ شديد في أوربا وأمريكا . أي أن شكسبير قد استطاع بعد موته بما يَقرُب من ثلاثة قرون أن يُغرِي الكثيرين بإعادة نبض الحياة إلى المسرحية الشِّعرية ، ودَفْعِها للوقوف على خشبة المسرح كشكل دراميٍّ وافر الصلاحية . ثم التقط إليوت هذا الخيط ليحوِّله في القرن العشرين إلى حركة إحياء للمسرح الشعريِّ سواء بدراساته النقدية الرائدة أو بمسرحياته الشِّعرية التي جدَّدت تقاليد هذا الفن العريق .

وفي مصر الرائدة في مجالات اكتشاف الجديد في الحضارة المعاصرة ، استطاع أحمد شوقي أن يُرسِيَ تقاليد المسرح الشِّعريِّ برغم خلو تراث الشِّعر العربي العريق منها على مدى ما يزيد على ستةَ عشرَ قرنًا . فقد كانت النشأة الأولى للمسرح الشِّعريِّ عند شوقي في فرنسا حيث تأثر بكورني وراسين ، كما تأثر بشكسبير في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي . وسار على النهج الكلاسيكي في اختيار مضامينه من تراثنا التاريخي والحضاري . ثم جاء عزيز أباظة ليسير على نهجه من حيث النَّسجُ وأصالةُ الصياغة العربية ، لكنه

اختلف عنه إلى حدٍّ ما – في المضمون ، فقد توسَّع في توظيف التراث بحثًا عن أسباب الانكسارة القومية وتداعياتها المأسوية ، كما أن عزيز أباظة عندما يُبلوِر الصراع الدراميَّ يحشد له خبرات لا تَنفَد من واقع التجربة المعيشة والمعاصرة ، ومن حقائقها ذات الدلالات والإسقاطات التي لا تغيب عن ذهن جمهوره ، وذلك من خلال التّوازي بين المواقف التاريخية والأحداث المعاصرة . أمّا في مجال المعالجة الشّعرية والدرامية فقد اعتمد كل من أحمد شوقي وعزيز أباظة في إدارة الحوار على نمط الشّعر العمودي ، واستلهما من التراث بعض المسرحيات ، ومن الحياة الاجتماعية البعضَ الآخر .

أما عبد الرحمن الشّرقاوي فإنه يختلف عن سابقيه في منظوره سواء إلى الأحداث التاريخية أو المواقف المعاصرة . فقد تأثر، إلى حدٍّ كبير ، باتجاهات الواقعية الاشتراكية ؛ ولذلك كان يلجأ إلى موضوع يحمل قضية وطنية ، أو إنسانية عصرية ، ليصبَّه في قالَب مسرحيّ شعريّ يتوسَّل بأسلوب المواجهة المباشِرة مع الجمهور ؛ حتى لا يقف الغموض أو الرمز حاجزًا بينه وبين المشاهدين . وقد برع الشرقاوي في نقل تعليقات الفلاحين وسخرياتهم إلى المسرح بأسلوب لا يخلو من واقعية ، و وظَّف اللغة المناسبة التي لا تجنح إلى التجميل اللفظي كثيرًا، وإنما تستمد جمالها من صدقها وبساطتها وسلاستها .

أمّا صلاح عبد الصبور فقد تأثر في مسرحه الشّعريِّ باتجاه ت . س . إليوت الذي كان معجبًا به ، كما تأثر أيضا بتقاليد التراجيديا الكلاسيكية ، وبأفكار الواقعية الاشتراكية ، ثم طَّور كل هذه المؤثّرات ليخرج منها إلى رمزية قادرة على توصيل خبرة واقعية معاصرة من خلال نظام متّسق من الرموز سواء على المستوى الشّعريِّ أو الدراميِّ . وقد اعتمد على تفعيلة

المُتدارِك وهي النغم المحبَّب إلى نفسه لانسيابها في التعبير عن كل ما يرمي إليه دون تعثرٍ أو افتعال . وهو لا يجنح إلى الوعظ المباشر ، بل يأخذ من الصور الشّعرية والرموز الموحية قواعد لينطلق منها بأفكاره إلى مجال الإنسانية الشاملة ، متجاوزًا تُخوم المحلية وحدود القومية ، فهو يجسِّد نوازع الإنسان وصراعه مع الحياة حين يواجه قدره مُحاوِلاً صُنْعَ مصيره بقدر طاقته .

ولعل قدرة المسرح الشّعريِّ على الإحياء ومواجهة سطوة المسرح النثريِّ ، وعلى الانتشار في بقاع ومناطق لم تخبر تقاليده من قبل ، دليلٌ على أن عراقته لم تصدر عن فراغ ، وأن جذوره الضاربة في القدم لا تزال قادرةً على إمداد أغصانه وفروعه بِعُصارة الحياة المتجدِّدة . والدليل على ذلك أنه استطاع مواصلة الحياة والنُّمُوَّ من عصر أرسطو إلى عصر إليوت عبر ما يزيد على ثلاثة وعشرين قرنًا من الزمان .

الفصل الثالث

التّراجيديا

(المأساة)

يضرب فنُّ التراجيديا بجذوره في المسرح إلى أن يصل إلى بداياته الأولى، فيقال إنها انحدرت عن الشّعائر الدينية التي ارتبطت بإله الخمر باخوس ، وذلك عندما كان سكان أثينا يخرجون إلى التّلال المحيطة بها لإحياء أعياد باخوس في موسم حصاد الكروم . وقد تمثّلت الطُّقوس في الرقص والغناء حتى يَزيد باخوس من محصولاتهم القادمة ؛ ولذلك أقاموا مَذْبحًا وسط المكان ليزاوِلوا الرقص حوله ، واعتادوا أن يذبحوا جَدْيًا عند المذبح قُربانًا للإله باخوس . من هنا كان اقتران الجَدي بعيد باخوس إلهِ الخمر وديونيسّوس إله الخصب ، واعتياد الأثينيين لبس جلد الجَدي في أثناء ممارسة الرقص . وكان هذا أولَ ظهورٍ لما عُرِف بغناء الجَدي أو الرقص الغنائي الذي حدَّد بداية فنِّ التراجيديا تاريخيًا طبقًا لتعريف أرسطو ، الذي قال بأن التراجيديا في بداية أمرها كانت مجرد ارتجال بديهيٍّ نشأ مع رُوّاد الرقص الغنائي .

ومع تَكْرار هذه الطقوس والشعائر في كل موسم تَخصَّص بعض الرجال في غناء جُمَل ومَقاطع يردِّدها الجمع كله . وهذا كان بداية الممثل الرئيسي

ومعه الكورس أو الجوقة . وعندما زادت الحشود وتضاعفت الجماهير ، اضطُرَّ البطلُ إلى الوقوف فوق عربة خشبية أو فوق المائدة التي تُقدَّم عليها القرابين ، حتى يتسنَّى للجميع رؤيتُه وسماعُه . وكانت هذه المائدة أول مسرح عرَفه تاريخ الحضارة الإنسانية المسجَّلة ، وخاصة أن الأمر لم يقتصر على البطل بمفرده بل تطلَّب ظهورَ آخر لكي يقوم بالردِّ عليه ، وهكذا نشأ الحوار المسرحيُّ . ومع ازدياد الإقبال تم توسيعُ المسرح إلى أن أقيم في البقعة الرئيسية في دائرة الرقص عند المذبح .

وبتطوُّر الفكرة وتعقُّدها بدأ الممثلون في ابتكار أنواع تعبيرية من الملابس والأقنعة وغير ذلك من مستلزمات التمثيل والرقص والغناء ، وأدَّى هذا إلى إقامة خيمة خلف المسرح ليستريح فيها الممثلون ، ويُبدلوا ملابسهم ، ويظهروا على المسرح – في بداية ظهورهم – منها أيضًا . ومع تطوُّر فن التمثيل أصبح العرض المسرحيُّ يستغرق وقتًا طويلاً نتيجةً لتعدُّد شخصياته وتعقُّد أحداثه ، بحيث أصبح جلوس الجمهور ضرورةً مُلِحَّة يجب أن تحلَّ محل الوقوف الذي كان مفروضًا في أثناء الطقوس الدينية . كما عرف الأثينيون نظام « شُبَّاك التذاكر » فكان الحضورُ يدفعون ثمنًا زهيدًا لدخول المسرح ، لكن الفقراء كانوا عادة يتمتعون بالإعفاء من هذا الأجر لأن الدولة كانت تتحمَّله . فمع نُموِّ المسرح وانتشارِه ساهمت الدولة في تمويله وتشجيع الممثلين ومنحهم جوائزَ وهِباتٍ ، لدرجة أن المسرح أصبح من مقوِّمات الحياة المدنية وخاصة بعد عصر صولون .

وبالرغم من تعدُّد مفاهيم وأشكال التراجيديا ، فإن هناك مفهومًا بسيطًا ومهمًا يقول إن نهايتها لا بد أن تكونُ محزِنة ، وعادة ما تنتهي بموت أو مصرع

البطل . وظل كُتّاب التراجيديا منذ الإغريق وحتى بدايات القرن الثامنَ عشرَ يؤمنون بأن المسرحية المأسوية لا بد أن تدور حول شخصيات مَلَكية أو قيادية على أقل تقدير ، وأن تعالجَ الإنسانَ في موقفٍ من القدر بأسلوب يتميَّز بالنُّبل الشاعري والشِّعري في آنٍ واحد . وكان أرسطو أولَ من حدَّد التراجيديا تحديدًا علميًا في كتابه « فن الشِّعر » حوالى سبعين عامًا بعد وفاة يوريبيديس . وكان تحديدًا عمليًا تطبيقيًا استقاه من استقرائه للمسرحيات المأسوية التي كانت سائدةً في عصره . يقول أرسطو :

« إن التراجيديا تقليدٌ فنيٌّ لحدث يتميز بالجِدِّية ، والتكامل في حدٍّ ذاته ، والنُّبل والبهاء المناسِبَين . »

ومفهومُه للبهاء أو الوقار يمكن أن يمتدَّ ليغطِّيَ ملامح عديدة للتراجيديا ، كما نجد في تأكيده على اللغة الشِّعرية أو اللغة النبيلة ، وفى ربطه بين التراجيديا والملحمة بِحُكم أن الشِّعر الملحمي يشترك مع التراجيديا في أنه تقليدٌ فني في شعر نبيل سامٍ ، ويدور حول أحداث جادة ، ويقدِّم شخصياتٍ مأسويةً لها أهميتها وخطورتها في مصائر البشر والبلاد . كما أن هذا الجلال يتأكد من خلال القرار الأخلاقي الذي تتخذه الشخصية ، ومن خلال القدرة على ما يجب أن يقال في موقف بعينه بصرف النظر عن النتائج التراجيدية التي يمكن أن تصيب الشخصية .

ويركِّز أرسطو في نظريته عن التراجيديا على دور المعاناة والألم النبيل في حياة الشخصية المأسوية التي تمرُّ بحدث من نوعية مدمِّرة أو مؤلمة مثل الموت المفاجئ العنيف، أو الألمِ الجسديِّ القاتل ، أو الضَّياع الماديِّ وفقدان

الممتلكات . وهذا المفهوم ينطبق على التراجيديا الكلاسيكية المعاصِرة لأرسطو كما ينطبق على التراجيديا الحديثة مثل مسرحية تشيكوف « بستان الكَرز » ، التي يتمثّل فيها الحدث الماديُّ في ضَياع ضَيْعة العائلة وما تبعه من معاناة نفسية وآلام وجدانية . وقد حدَّد أرسطو مفهومه للبطل التراجيدي؛ فقال إنه لا ينتمي تمامًا إلى عالم المثال والخير ، وفي الوقت نفسه لا ينغمس ي عالم الرَّذيلة والشَّرّ ، بل يتحرك في منطقة حرام بينهما . وبحكم بَشَرِ- ِـ الضعيفة فقد أُصيب بِثُغرة في بنائه الإنسانيِّ جعلته يفقد القدرة على الحكم الصحيح على الأشياء . وهذا النَّقص المأسويُّ لا بد أن يؤدِّيَ إلى أحداث مدمِّرة ، عليه وحده تحمُّل مسئوليتها ، ومن ثم فهو المحرِّك الأساسي للأحداث ، والعامل المطوِّر للشخصيات ، والمشكِّل للبناء التراجيدي .

وفي التراجيديا الاجتماعية الحديثة انتقل هذا النَّقص المأسويُّ من داخل البطل إلى قلب المجتمع الذي يعيش فيه ، بحيث أصبح البطل ضحيةً للظروف الخارجية المحيطة به . ولكن تكاد الأحاسيس ، التي تثيرها التراجيديا الاجتماعية الحديثة في نفس الجمهور ، تكون هي نفسُها التي تثيرها المأساة الكلاسيكية القديمة ، وهي الأحاسيس التي حدَّدها أرسطو بإحساسي العطف والخوف عند المتفرجين ؛ مما يؤدِّي إلى تطهير أحاسيسهم من أدران الصراعات اليومية التافهة ، وذلك عندما يخرجون من ذواتهم بتعاطفهم مع البطل الذي يشترك معهم في الإنسانية ، ويدفع الثَّمن نتيجة ضعفه البشريِّ الذي لا يملك أية إرادة في مواجهته ، وفي الوقت نفسه يخافون على أنفسهم من قوى القدر التي قررت أن تسحقه ، والتي ربما واجهتهم في يوم من الأيّام . وإحساسات العطف والخوف ثم التطهير تأتي من البناء المنطقي المتسق للحبكة الدِّرامية ،

ذلك أن تَتابُعَ الأحداث والمواقف في تيار متصل من شأنه أن يحتويَ المتفرجين ويُدمجَهم في تيار الأحداث الحتمية . وهذه الحبكة - مثل أي بناء متكامل مستقل - لا بد أن تكون لها بداية و وسط ونهاية . ولا يتأتي هذا إلا من خلال ديناميكيات الصّراع بين الأطراف المتناقِضة والاكتشافات والتطوُّرات التي تتوالى نتيجة لهذا الصراع المُحتدِم .

والتّدهور المفاجئ إلى وضع بائس لم يكن في الحسبان ، من العناصر الحيوية للتراجيديا إذا حدث هذا التحوُّل نتيجة لتطورات حتمية داخلها . كما أن اكتشاف حقائق شائنة لم تكن معروفة من قبل - سواء بالنِّسبة للبطل أو الشخصيات الأخرى - من شأنه أن يؤثِّر على وضع الشخصيات ومن ثم على فكرها وسلوكها . فهي تنتقل من نعيم الجهل إلى جحيم المعرفة . ولذلك فإن الحبكة المُحكَمة لا تثير وحدها إحساسي العطف والخوف ، بل تشترك معها الأحداث البارزة التي تؤكِّد سطوة الأقدار العارضة على مصير الشخصيات . ومع اكتشافات علم النفس في العصر الحديث تفرَّعت نظرياتٌ عديدة عن نظرية التطهير التي نادى بها أرسطو ، ذلك أن إحساسي العطف والخوف موجودان في الطبيعة البشرية نتيجةً لموقف الإنسان الضعيف من الكون ، وهذان الإحساسان مثيران للقلق والتوتُّر والضِّيق النفسيِّ ، لكن عندما ينعكسان على شخصيات خارج نطاق الكيان الداخلي للمتفرج فإنه لا بد أن يُفرغهما . ومن هنا كان الإحساس بالتطهير السَّيكولوجي والراحة النفسية الذي يعقب مشاهدة التراجيديا .

وعلى الرغم من أن أرسطو استقى نظريته في التراجيديا من دراسته للدراما الإغريقية بصفة خاصة ، فإن خصائص الوَقار ، والجلال ، والحبكة ،

والتناقض ،والاكتشاف ، والتطهير ، يمكن أن توجد في التراجيديا المتكاملة التي يمكن أن يُنتجها أي عصر . كذلك فإن وحدة الحدث أثبتت وجودها في معظم التراجيديات الناضجة التي أتت بعد ذلك ، وإن كانت قد أضيفت إليها بعضُ التنويعات والتفريعات الجانبية التي لا تؤثّر على المجرى الأساسي للحدث الرئيسيّ . ويقصد أرسطو بوحدة الحدث النّسقَ البنائي للأحداث ، بحيث يقع كل جزء في مكانه الطبيعيّ ، فإذا تحرَّك أي جزء من مكانه بدون مبرِّر درامي فإنه يصيب كل الأجزاء الأخرى بالاضطراب والتشوش ، ذلك أن الجزء لا ينفصل عن الكل . وعلى الرغم من أن مفهوم التراجيديا – في أعقاب العصر الكلاسيكي – قد مرَّ بتطورات ومتغيِّرات عديدة ، فإن نظرية أرسطو ظلَّت متماسكة البناء ومحتفظة بحيويتها .

وفي عصر النهضة وصل الدارسون بقيادة لودوڤيكو كاستلڤيترو (١٥٧٠) إلى تحديدٍ أكثرَ دقة لوحدة التراجيديا ، واضعين في اعتبارهم التراجيديا الأثينية . فقد ركَّزوا على وحدتَي الزمان والمكان اللتين لم يرد ذكرُهما في كتاب « فن الشِّعر » لأرسطو ، وقاموا بفرضهما فرضًا على كل كتّاب التراجيديا . وهذا الاتجاه هو الذي تميَّزت به الفترة النيوكلاسيكية أو الكلاسيكية المحدثة التي التزمت التزامًا صارمًا بالوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث ، كما نجد في مسرحيات كورني وراسين وأتباعهما سواء في فرنسا أو في أوربا بصفة عامة .

أمّا في العصر الذهبيّ للمسرح الإسباني وفي العصر الإليزابيثي في إنجلترا ، فقد تجاهل الكُتاب وحدتَي الزمان والمكان ، كما أن وحدة الحدث أو الحبكة لم تحظَ بالاهتمام الكافي ، بل حشدوا أحداثًا فرعية وحبكات جانبية

مثلما نجد في الدراما الإليزابيثية ، ومزجوا التراجيديا بالكوميديا ، كما فعل شكسبير ويومونت وفلتشر في المراحل المتأخِّرة من مسرحياتهم. ونفس الحرية مارسها كُتّاب الدراما الرومانسية . ومنذ ذلك الوقت لم تَعُد الوحدات ضرورةً حتمية مفروضة مسبقًا على كاتب التراجيديا . كذلك فإن مبدأ العرضية الذي يتطلَّب تبريرَهُ أن تكون الأحداث الرئيسية جزءًا عضويًا من الحبكة ، لم تَعُد له نفس الأولوية التي كانت له من قبل .

ومنذ القرن الثامنَ عشرَ قام ديدرو وجورج ليلو وليسنغ بإعادة صياغة مبدأ الجلال والبهاء والوقار لكي يشمل البشر العاديين الذين يمكن تحويلُهم إلى شخصيات مأسوية في التراجيديا ، بعد أن كان الأمر مقصورًا على الآلهة والملوك والأباطرة والأمراء والقادة والأبطال . فالمأساة يمكن أن توجد في أية طبقة اجتماعية وليست مقصورةً على الطبقات الأرستقراطية . ولم تعد هالة الجلال تُحيط بالطبقة الاجتماعية والأصل الأرستقراطي، بل تركَّزت في جلال الروح والفكر. وكان هذا نتيجةً طبيعية لازدهار الطبقة الوسطى وقدرتها على إثبات وجودها ، ولظهور الاتجاهات الديمقراطية التي جعلت من حياة الإنسان العاديِّ مادةً للتراجيديا أفضلَ من حياة الأرستقراطي المصطنعة . وكما قال بومارشيه فإن العَلاقة الحقيقية الصادِقة تَكمُن بين إنسان وإنسان ، وليست بين إنسان وملك. وكلما ارتفع الوضع الاجتماعيُّ للشخصية فإنه يبعدها عن العَلاقة الحقيقية مع الآخرين ، أمّا الترابطُ داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة فمن شأنه أن يُثير أحاسيس الخوف والعطف بدرجة أشدَّ وأقوى وأعمق .

وقد أدّى هذا التركيز على دور الإنسان العاديِّ إلى نُمُوِّ الواقعية

الاجتماعية وتطوُّرِها ؛ ومن ثم إلى ازدهار التراجيديا التي تتخذ مضمونها من الصراع الاجتماعي. وهذه التراجيديا الاجتماعية لم تَعتنِ بالأبعاد المأسوية الكلاسيكية في تقديم المواقف وتطوير الشَّخصيات ، على الرغم من جِدِّية الظروف المحيطة ومأسويتها سواءً على المستوى الاجتماعي أو السَّيكولوجي ، وعلى الرغم من النِّهاية المدمِّرة والمفجعة التي بلغتها . ولذلك اكتفى النُّقاد بإطلاق اصطلاح « الدراما الجادَّة » عليها بدلاً من « التراجيديا » . وكان هذا الاصطلاح قد استخدمه دينيس ديدرو لأول مرة عندما وصف مسرحية تقع في المنطقة الفاصِلة بين التراجيديا والكوميديا ، تمامًا مثل مسرحياته « الأبناء الطَّبيعيون » (١٧٥٧) ، و « رب العائلة » . كما أطلق على هذه النَّوعية اصطلاح « الدراما الاجتماعية » و « دراما القضية أو المشكلة » .

وقد برزت نظرياتٌ فلسفية في الأدب التراجيديِّ في عصور مختلفة : هناك النظريةُ الإغريقية حول عنصر القَدَرِ كعامل عَرَضيٍّ ليس في حسبان الإنسان الذي لا يملك قهره . كما أن كبرياء البطل التراجيديِّ تعتبر خطيئة مرتكَبة في حق الآلهة ، وتتسبب في سقوطه ونهايته ، هذا بالإضافة إلى أن أعمال العنف الدمويِّ تخلق نوعًا من اللعنة القَدَرية التي تظل تطارد الشخصية في صحوها ومنامها إلى أن تقضي عليها ، وأحيانًا تحل اللعنة على مرتكِبها وعلى أجيال عديدة من صُلبه. وفي التراجيديا الإنجليزية في العصر الإليزابيثي تمثِّل المحرِّك الأساسيَّ في الإرادة الشخصية التي تؤدي إلى أفعال العنف والصراع .

أمّا في التراجيديا الحديثة فتتمثَّل الحتمية التراجيدية في صراع الفرد مع المجتمع بكل ما يحمله من تقاليد وانحيازات وأهواء واتجاهات وقوانين

وعادات وخصائص ، كما نجد في « بيت الدمية » لإبسن ، و « النساجون » لهاويتمان ، و « ماجدة » لسادرمان ، و « القديسة جون » لبرنارد شو . كما أضاف الأدباء الطبيعيون عواملَ حتميةً جديدة مثلَ عامل الوراثة كالأمراض الوراثية والتناسلية وإدمان الخمر ، بحيث ترث الشخصيةُ – مثلاً – مرضًا لا ذنب لها فيه ، كما في مسرحيتي « قبل شروق الشمس » لهاويتمان و « الأشباح » لإبسن ، أو ترث خصائصَ بيولوجية ودوافع سَيكولوجية تتحكَّم في فكرها وسلوكها ولا تملك لها دفعًا . وكان إميل زولا قد أرجع السبب في المأساة إلى وجود ذلك الوحش الكامِن في الإنسان ، أي الغريزةِ العمياء التي تصدر عن دوافع الجنس أو المادة ، وتقوم بدور القَدَر ، وتؤدِّي إلى الشرور والآلام ، مثلما نجد في « تيريز راكوين » ١٨٧٣ . وبذلك أصبح القَدَرُ الميتافيزيقيُّ مزيجًا من عنصري الغريزة والوراثة ، أي أنه انتقل من خارج الإنسان إلى داخله ، وكان هذا نتيجةً لمدارس التحليل النفسيِّ الحديثة التي ألقت الأضواء على الغريزة التي تشكِّل العامل التراجيديَّ الأساسي في حياة الإنسان ، لأنها غالبًا ما تتفاعل مع العقل الباطن الذي لا يعلم شيئًا عن العمليات الجارية داخله .

وهكذا أصبحت المأساة نتيجةً حتمية للصِّراع بين قُوى العقل الواعي ودافع العقل الباطن . وهو صراع له جانِبُه الاجتماعي بحكم الارتباط العضوي بين الإنسان والمجتمع . فالصِّراعُ بين الإنسان والمجتمع أو الأفراد الآخرين يصدر عن الدوافع الداخلية الكامِنة في العقل الباطن اللا واعي عند الفرد .

وفي عصر الصِّراع الطبقيِّ المكثَّف استطاعت التراجيديا استيعاب النتائجِ المأسويةِ الناتجة عن هذا الصِّراع الذي يَطحن الأفراد في طريقه دون هوادة ،

وبذلك حل محلّ القدر الميتافيزيقي القديم . كذلك ساهمت التحويلات الاجتماعية في إضافة أبعاد جديدة إلى فنّ التراجيديا ، فقد أدَّت إلى نوع من القهر والإحباط والاستنزاف للأنماط التي عجزت عن مجاراة هذه التحوُّلات وركوب موجتها . وخير مثال على ذلك مسرحياتُ تشيكوف « الخال فانيا » ، و « الشقيقات الثلاث » ، و « بستان الكَرز » . وهكذا تتراوح عوامل القدرية بين القدر الميتافيزيقي في التراجيديا الإغريقية ، والعنف الدمويّ في التراجيديا اللاتينية ، والتحدي الإنسانيّ الإرادي في التراجيديا الإليزابيثية ، والضغط الاجتماعيّ في القرن الثامنَ عشرَ ، وعواملِ الغريزة والوراثة والصراع الطبقي والقهر والإحباط في العصر الحديث .

وجدير بالذكر أن نُقاد الغرب - في حمية اهتمامهم بإنجازات الأدب الغربي وأصوله وبداياته - نسوا تمامًا أن الأصولَ الأولى الحقيقية لفن التراجيديا ، ترجع إلى المسرحيات الدينية التي انتشرت في مصر وسوريا ، ودارت حول الشخصياتِ الأسطورية (الميثولوجية) مثل أوزوريس ، وأتيس، وأدونيس . وكان الصِّراع يدور بين الإنسان وقُوى الشرّ التي تريد القضاء عليه ، لكن قُوى الحب والخير كانت قادرةً على تحدي الشَّرّ بعد تمكُّنه من إنهاء حياة الإنسان ، كما حدث في مأساة أوزوريس الذي عاد إلى الحياة بفضل دموع إيزيس رمزِ الحُب والخير والعطاء والنماء . ومن السهل تَتبُّعُ الجانب الرمزيّ والتجريديّ لمثل هذه الشخصيات والمواقف المأسوية . وفي الشرق الأقصى تتمثَّل التراجيديا في مسرحيات نوه التي عرفها اليابانيون . ثم تأتي بعد ذلك التراجيديا الإغريقيةُ التي اعتبرها النُّقاد بدايةَ هذا الفن في حين أن جذوره ترسَّخت من قبل في مصر وسوريا .

الفصل الرابع

الكوميديا

(الْمَلْهاة)

كان الأستاذ أحمد حسن الزيات أول من عرَّب لفظ الكوميديا بمصطلح المَلْهاة ، لما تَحمِله في طياتها من لهو وسخرية وابتسامات وضحكات نابعة من مفارقات الحياة اليومية ، ولأنها تُعالِج الجانبَ الطريف الخفيف المرح من أفعال الشخصيات أو البشر ، ولذلك فهي نقيض التراجيديا أو المأساة التي تعالج الجانب الجادَّ المتجهِّم من الحياة وتنتهي نهاية حزينة مفجعة . أمّا الملهاةُ أو الكوميديا فتنتهي نهاية سعيدة وإن كانت الشخصية المُعْوَجَّة تنال ما تستحق من سخرية ، وخاصة عندما تنكشف على حقيقتها . ولذلك فالكوميديا بطبيعتها هِجائية أو نقدية ساخرة ، تستخدم سلاح الضَّحك والسُّخرية في كشف الاعوجاج الإنساني وإصلاح الخلل الاجتماعي . ويصنِّف النُّقاد الكوميديا طبقًا لطبيعة مادتها وأسلوبها الذي يجسِّده الكاتب : فهناك الكوميديا الراقية التي تُثير ضحكاتِ الجمهور بأسلوب ساخر لاذع يستخدم الفكر اللماح ويتجه إلى الذوق المثَّقف الراقي في المجتمع . وهناك الكوميديا الشعبية أو العادية التي تخاطب الجمهور بأسلوب لاذع مباشر لا يعتمد على الأبعاد الفكرية بقدر ما يتعامل مع المفارقات الصارخة . وهناك الكوميديا الرومانسية

التي تُسرِف في إظهار المناظر الشاعرية بروح مرحة خفيفة ، وتسعى إلى الغريب والمثالي والشاذّ من المواقف . وهناك الكوميديا الأخلاقية التي تسخر من كل اعوجاج أخلاقي وفكر فاسد . وهناك كوميديا السُّلوك التي تلقي الأضواء الكاشفة والفاحصة على سلبيات العادات والسلوك التي يمارسها الناس سواء بوعي أو بغير وعي .

ويبدو أن تفرقة النُّقّاد بين كوميديا الأخلاق وكوميديا السُّلوك تفرقةٌ مفتعَلة إلى حدٍّ كبير ، لأنها لا تختلف عنها اختلافًا جوهريًا ؛ ذلك أن كوميديا الأخلاق تنقد الأخلاق التي يتطبَّع بها الإنسان وتصبح جزءًا عضويًا من شخصيته ، قد لا يستطيع التخلُّص منه إلا إذا رآه في مرآة الآخرين ، ولا شك أن كوميديا الأخلاق تقوم بدور المرآة . ومن الطريف أن هناك نظريةً شاعت في العصر الإليزابيثي تقول إن صحة الإنسان وأخلاقه خاضعة لخليط من السوائل تسمَّى « عناصر الخلقة » ، وهي مزيج من خلق الإنسان وغرائز الحيوان ، وتنقسم إلى : الدم والبلغم والسوداء والصفراء ، وتؤكِّد النظرية أن خلق الإنسان ونوعيته تعتمد على كيفية امتزاج هذه العناصر وتوزيعها داخل الجسم . وهكذا أرجعت النظرية الأخلاقَ الشخصية والاجتماعية إلى عوامل فسيولوجيةٍ وبيولوجية ، وإن كانت هذه العوامل لم تتحدَّد تحديدًا علميًا ، أي أن الأخلاقَ هي الوجه الآخر للخلقة التي جُبِلَ عليها الإنسان أو التي تَطبَّع بها .

وترجع كوميديا الأخلاق إلى مسرحيات بلاوتوس وتيرينس في العصر الروماني ، فقد ركَّزا على الغمز واللَّمْز والتندُّر والتنكيت ، لكن بن جونسون في العصر الإليزابيثي أضفى على هذا النوع من الكوميديا قالبها المميز ،

وصنعتها المتقنة التي ترسَّخت في المسرح الإنجليزيِّ بصفة خاصة والمسرح الأوربيِّ بصفة عامة . وكانت مسرحية جونسون « كل إنسان وطبعه » التجسيدَ لنظرية العصر الإليزابيثي في الأخلاق والخلقة ، ذلك أن أخلاق الشخصية تتشكَّل طبقًا لهذا العنصر من مكوِّنات الخلقة أو ذاك . وقد يتحكَّم فيها أكثر من عنصر فتظلُّ تحت رحمته في سلوكه وفكره . فالحقد والغيرة والجشع و الزَّيف مثلاً تعكس العناصرَ التي تتفاعل داخل البناء الخلقي للإنسان .

وإذا كانت كوميديا الأخلاق تعالج الخلق الشخصيَّ والذاتيَّ للإنسان ، فإن كوميديا السلوك تكشف النقائصَ والعيوب الاجتماعية التي يتميَّز بها عصر بصفة عامة ، لكنها لا تميل إلى نقد العيوب الإنسانية الثابتة التي تشكِّل الجانب الهابط من الطبيعة البشرية ، ولعل هذا هو الفرقُ الأساسيُّ بين كوميديا الأخلاق وكوميديا السلوك . فالأخيرة ترتبط بالعنصر الاجتماعي أكثرَ من ارتباطها بالعنصر الإنسانيِّ ، ولذلك تمثل فيها الشخصيات الصفات والعادات السلوكية التي ترسَّخت في عصر أو عصور معينة مثل أساليب الحديث والمأكل والملبس ، وغير ذلك من العادات والعلاقات الاجتماعية التي تختلف من عصر إلى عصر .

وكان أرسطو أولَ من وضع تعريفًا علميًا محدَّدًا لفن الكوميديا حين قال إنها الفن الذي يعالج أوجه النقص أو القبح التي لا تُسبِّب الألم أو الانهيار المُفجِع ، ويصور البشر الذين يَقلون في سلوكهم وفكرهم عن الإنسان العادي ، وهكذا تتناقض الكوميديا مع التراجيديا التي تصوِّر آلام بشر أعلى في درجة الإنسانية من هؤلاء الذين نقابلهم في الواقع . والكوميديا بطبيعتها

تركِّز على عنصري الذكاء اللمّاح والقدرة على الحكم على الأشياء ، وذلك على الرغم من أن عاملي التعاطف والتقدير لم يتمَّ نفيهُما خارج دائرتها . وإذا كانت شخصياتها تُستقى من ملاحظة الحياة وممارستها ، فإنها تميل إلى التعميم أكثرَ من التخصيص . أي أنها تتعامل أحيانًا مع قضايا وظواهر ومظاهر من خلال شخصيات وليس العكس ، كما يحدث في التراجيديا . ولذلك فإن الشخصياتِ في الكوميديا تبدو - ظاهريًا - واقعية ، لكنها في جوهرها أنماطٌ أو صور كاريكاتيرية للبشر الموجودين في الحياة الواقعية . والفرقُ بين الكوميديا العالية الراقية والكوميديا العادية الشعبية أن الشخصياتِ في الأولى تبدو حاذقة ولماحة وذكية ، في حين تبدو في الثانية غبيةً تافهة ومثيرة للسخرية . و فى أغلب الحالات تستخدم الكوميديا سلاحَ السخرية ، وخاصة عندما تسود مظاهرُ العبث سواء تلك النابعة من اللماحية السطحية والذكاء المصطَنع أو تلك الصادرة عن الغباء والتفاهة وضيق الأفق . أي أن الكوميديا تقف بالمرصاد لكل خروج أو ابتعاد عن السلوك السَّوِيِّ الطبيعي والانفعالات الإنسانية البسيطة .

أمّا الدَّورُ الذي تلعبه الحبكة في الكوميديا فيقلُّ في أهميته كثيرًا عن ذلك الذي تؤديه في التراجيديا التي لا تستطيع تأكيد حتميتها الدرامية إلا من خلال الحبكة . فعلى المستوى المادي السطحي في الكوميديا تتميز الحبكة بالهزل أو الفارص الذي يعتمد على سوء التفاهم ، والخلط بين الشخصيات ، رجالاً ونساءً ، والتعقيدات الرومانسية الساذجة التي تُقدَّم كوسيلة لتجسيد السرد الكوميديِّ ، وعلى المستوى الفكريِّ العميق تنهض الحبكة على التضاد والصدام بين الشخصيات المتناقضة أكثر من اعتمادها على الصِّراعات الجسدية

المادية . وعلى أية حال فإن الحبكة في الكوميديا غالبًا ما تصبح خيطًا يربط به الكاتبُ الأحداثَ المتتابعة التي تُبلوِر مفارقاتِ الضعف البشري الذي يقدَّم في حيادية باردة بل وجافة ، لأن الكوميديا ترفض تعاطف الجمهور مع شخصياتها ، وإلا تناقضت مع طبيعتها ، وعلى الرغم من كل المرح والخفة والانطلاق والعَفْوية اللغوية والسلوكية التي تُثيرها الكوميديا ، فإن النوع الراقيَ منها يتوغَّل بعمق إلى جذور ومنابع الطبيعة الإنسانية ، ويساعد الجمهور على النظرة الثاقبة لكل من إمكانية الإنسان ومحدوديته .

وتُشبِه الكوميديا التراجيديا في أن أصولَها ترجع إلى الطقوس والشعائر الدينية . ويبدو أن اسمها صدر عن أغنية كانت تؤدَّى في مهرجان قَرَوِيٍّ على شرف ديونيسيوس إله الإخصاب ، وكانت جوقة المغنين مكونةً من أفراد عليهم comos ، وكانوا يتلقَّون قفشات الجمهور ويقومون بالرد عليها ، مثل مسرح « القافية » في مصر . وتميز تبادل الحوار والقفشات والنكات بالألفاظ الجارحة الموجَّهة إلى أفراد بعينهم وسط الجمهور المحتشد أمام المسرح ، لكنها تنتهي بأهازيج مديح موجَّهة إلى الإله ، ويشترك فيها الجميع : الممثلون والمغنون والمتفرجون . أي أن المهرجان كان يقام احتفالاً باندماج الجميع في وحدة في حضرة الإله ، ولذلك كانت البهجة والنشوة تَعُمّان الجميع حمداً للإله الذي منح الإخصاب والتجدُّد للبشر . وفي جو مثل هذا لم يكن هناك مجالٌ للموضوعات والأفكار التي تُثير الحزن والشجن ، مثل الموت والمرض والصِّراع والجريمة .

ويمكن تَتبُّعُ الملامح العامة لهذه الطقوس في الأعمال الكوميدية المبكِّرة عند الإغريق . فمثلاً تقدم المسرحيات الإحدى عشرةَ التي وصلت إلينا من

أعمال أريستوفانيس ، النَّموذج لما يسمّى بالكوميديا القديمة بكل كورسها الجليل ولغتِها السُّوقية الفِجَّة الموجَّهة إلى أشخاص معينين . فقد هاجم أريستوفانيس المؤسساتِ والقوانينَ والأفراد الذين لم يقتنع بهم لأنه شعر بعدائهم للمُثُل العليا في المجتمع الإنساني الحقيقي ، ولذلك سخر من الحروب المحلية ، وحياةِ المدن العارية من كل قِيَم ومُثُل ، وتضييع الوقت في رفع القضايا في المحاكم ، وادِّعاء العمل من أجل الصالح العام ، كذلك هاجم كليون الفوغاني وسقراط السُّفسطائي ، ويوريبيديس الرومانسي ، وكان هجومُه موجَّهًا لأفكارهم كما هو موجَّهٌ لأشخاصهم . وكانت الموضوعات التي تُثير غضب أريستوفانيس واحتقارَه ، هدفًا لكل السخرية والاستهزاء ، بل والسِّباب من أجل إبراز العناصر الإيجابية في الإنسان والمجتمع كما يجسِّدها الكورس . وتُعَدُّ مسرحية « الطيور » أعظم أعمال أريستوفانيس الكوميدية لأنها تسمو على كل الاهتمامات التافهة المحلية المؤقتة ، بدون أن تفقد القدرة على التركيز ، تلك القدرةَ التي تأتي من رفض شرور اجتماعية محدَّدة ولا يختلف حولها اثنان .

أمّا الكوميديا في العصر الروماني فكان موضوعُها الأثير يدور حول العقبات التي تعوق العُشّاق الصغار عن الوصال والتئام الشمل . وتدور الأحداث والمفارقات والصعاب التي يمرُّ بها العشّاق إلى أن تنتهي الكوميديا بالزواج في معظم الأحيان . وكان هذا امتدادًا لتأثير الكاتب الإغريقي ميناندر الذي حدَّدت مسرحيّاته الكوميديا الجديدة ؛ إذ إن الكوميديا الإغريقية انقسمت إلى ثلاث مراحل : القديمة بقيادة أريستوفانيس ، والوسطى التي دارت حول هَفَوات الآلهة وسَقطاتهم ، والجديدة التي عالجت العَلاقاتِ

الثنائية بين صغار العُشّاق ، والتي أثَّرت على المسرحيات الكوميدية العشرين التي كتبها بلاوتوس ، والمسرحيات السِّتِّ التي كتبها تيرينس في العصر الروماني ، ويلورت ملامحَ الكوميديا اللاتينية . لكنهما لم يكتفيا بهذا المضمون بل اتَّخذا منه قاعدةً كوميدية للانطلاق منها لتصوير العبث الاجتماعي في الحياة المعاصرة . وكان المنظر في هذه المسرحيات عبارةً عن شارع عام تقع على ناصيته منازلُ أعيان القوم . ولم يكن يُسمَح للشخصيات النسائية الرئيسية بالاطِّلاع على كل ما يدور ، فليس من اللائق للسيدات الصغيرات أن يندمجن بحرِّيَةٍ في شئون العالم خارج أبواب بيوتهن . وأحيانًا كان الكاتب المسرحيُّ يتغلَّب على هذه العقبة الفنية بجَعْل البطلة من طبقة العبيد ، سواء كانت تدَّعي ذلك أو أنها تنتمي حقيقة إلى هذه الطبقة . وكان « العَذول » من الشخصيات الشائعة في الكوميديا الرومانية ، وغالبًا ما كان فتًى ثريًا ، أو جنديًا يدَّعي الأمجادَ الوهمية ، أو تاجرًا من طبقة العبيد التي حقَّقت أرباحًا طائلة وظنت أنها بأموالها يمكن أن تشتريَ أي شيء أو أي إنسان . أمّا آباءُ العشاق الصغار فكانوا مجندين لهذه الأنماط لاعتبارات مادية واقتصادية بَحْتة ، ذلك أن الحب الرومانسيَّ لم يكن – في نظرهما – شرطًا ضروريًا للزواج .

ويعد سقوط الإمبراطورية الرومانية انتقلت هذه المضامينُ وشاعت في المسرحيات الكوميدية في عصور متتابعة وحضارات مختلفة . فقد دارت حول الشُّروط التي يجب توافرُها في المجتمع الصحي والإنسان السَّوِيّ بعيدًا عن المغالاة والتطرُّف من أي نوع وعلى أي مستوًى . ففي الهند في القرنين الخامس والسادس الميلاديين برز هذا المضمونُ الاجتماعي في المسرحيات

الشِّعرية الرقيقة المتأثِّرة بنظرية النيرفانا البوذية . وفي أوربا العصور الوسطى في القرنين الرابعَ عشرَ والخامسَ عشرَ ارتبط الاتِّجاهُ الاجتماعي نفسُه بالأساطير اليهودية والمسيحية في المسرحيات الدينية المباشرة والصاخبة . وفي إيطاليا في القرنين الخامسَ عشرَ والسادسَ عشرَ لعبت الكوميديا دوراً حيويّا في حركة النهضة وذلك بمسرحياتها الصاخبة الفِجَّة التي كتبها أريوسطو ، وماكيافيللي ، وأرتينو ، وجايوردانو برونو . وقد تأثر هؤلاء الكتاب بحركة إحياء التعليم : عمليًا وأدبيًا ، وبالتقاليد التي رسَّختها الكوميديا ديلارتي في المسرح الشَّعبيِّ . وبذلك أثبتت الكوميديا الإغريقية واللاتينية قدرتها على الاستمرار في أشكال جديدة ومختلفة .

وكان تطوُّر الكوميديا في إنجلترا بمثابة نقطة انطلاق لقدرة الدراما على إعادة صياغة مكوِّناتها المتناقضة في قالَبٍ مغايِر . فقد خرج المسرح من دائرة المسرحيات الدينية وبدأ الاهتمام بالأخلاقيات الاجتماعية والقضايا الدنيوية ، وهو الاتِّجاه الذي بدأه جون هيوود وآخرون في بلاط الملك هنري الثامن . وفي عهد إدوارد السادس والملكة ماري أعيدَ اكتشافُ بلاوتوس ، وأعيدت صياغةُ الكوميديا الكلاسيكية . وفي العصر الإليزابيثيِّ ازدهر هذا الشَّكل في مسرحيات جون ليلي التي كتبها للبلاط ، ورومانسيات روبرت جرين الخيالية ، والقدرة الخلاَّقة المدهشة التي تجلَّت في مسرحيات شكسبير المتنوِّعة والتي قدَّمت من الشخصيات الكوميدية ما يصعب على الحصر والتحليل الشامل . يكفي أن نذكر شخصية فولستاف التي بَلْوَرتْ روحَ الإقبال الكوميديّ على الحياة ، سواءٌ على المستوى المادي أو الفكري . لكن الشخصية انتهت بالموت لأن شكسبير وجد أنه من الصعب حَصْرُ أبعاد الحياة الحقيقية في الكوميديا أو التراجيديا وحدهما ، ومن هنا كان اتجاهُه إلى

التراجيكوميديا بكل جوانبها الفكرية والفلسفية ، وكسره للقاعدة الكلاسيكية التي تنص على الفصل بين الكوميديا والتراجيديا .

وفي العصر نفسه في إسبانيا مزج لوب دي ڤيغا وكالديرون فروسيةَ العصور الوسطى بالاهتمامات الواقعية في الحياة العملية ، فى أعمالهما الكوميدية التي تزخر بالمفارقات والمتناقضات. وقدَّم تيرسو دي مولينا شخصية دون جوان زيرِ النساء ، الذي يشتعل بالانحلال والشَّهوة والمثالية في الوقت نفسه . وإذا كان هناك جانبٌ تراجيديّ في هذه الأعمال الكوميدية ، فإنه لم يطغ على طاقة السخرية والتهكُّم فيها ، وخاصة في شخصية الخادم التي كانت تشبه قاسمًا مشتركًا فيها ، وكانت دائمةَ التذكير بمطالب المعدة والجسد التي تقف على قدم المساواة مع مطالب الخيال والروح . وبذلك جمعت الكوميديا الإنسانية بين المثالية المُنطِلقة على أجنحة الخيال والماديةِ التي تَدِبُّ على أرض الواقع .

أمّا في فرنسا فقد أدَّى الالتزام بالمنطق البارد إلى احتفاظ الكوميديا بحدودها التي لا تخرج عنها ، والتي لا يستطيع عنصر آخر أن يقتحمها عنوةً. ومع ذلك فإن موليير استطاع في داخل هذه الحدود أن يوسِّع من آفاق الكوميديا إلى آمادٍ لم تبلغها من قبل ؛ فقد مارس كتابةَ جميع أنواع الكوميديا : ابتداءً من الفارص الهزليّ ومرورًا بمسرحيات السخرية الاجتماعية وانتهاءً بالكوميديا الفلسفية النقدية . وألقى الأضواءَ الكوميدية على تقاليدِ الحب ، وقوانين الزواج ، والرِّياء الديني ، والتصنيف الطَّبقي والاجتماعي . وكانت مسرحياته تبدأ بنقطة انطلاق عقلانية من خلال الشخصية الرئيسية التي تعمِّقها وتوسِّعها حتى تصلَ إلى نتائجَ لم تكن متوقَّعة من قبل ، لكنها

منطقيةٌ ومتمشّيةٌ مع البدايات . ففي مسرحية « مدرسة الزوجات » يدور المضمون حول الشّكِّ والغيرة ، وفي « البورجوازي النبيل » حول التقسيمِ الطَّبقي ، وفي « عدو البشر » حول انعزالية المفكِّر وسط الغوغاء .

وفرض موليير ظلّه على كُتّاب الكوميديا في أوربا في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ ، وعلى كُتّاب عصر العودة في إنجلترا ، مثل إيثريج و ويتشرلي وكونغريف وڤان بورو . ومنذ ذلك الحين أصبحت الكوميديا الجادةِ مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالنقد الاجتماعيِّ والحياة الواقعية . ويبدو أن الكوميديا في العصر الحديث استفادت كثيرًا من شُمولية نظرة شكسبير في مزج الكوميديا بالتراجيديا ، ومن ريادة موليير في كوميديا النقد الاجتماعيِّ التي تتسع لتشمل كل أبعاد المجتمع المعاصر والإنسانيّ بصفة عامة ، يتضح هذا في مسرحيات أنطون تشيكوف ، ولويجي بيرانديللو ، وبرنارد شو ، وأوسكار وايلد ، ويوجين أونيل وغيرهم .

أمّا عن مستقبل الكوميديا فيمكن القول بأنها ستستمرُّ طالما استمرت الطبيعه البشرية، فهي جزء عضويٌّ منها ولا يمكن تصوُّر الإنسان بدون كوميديا وفكاهة ودُعابة ، لدرجة أن الكوميديا أصبحت من أهم المجالات التي يخوض فيها المفكرون والنقاد والفلاسفة بأبحاثهم ودراساتهم ، مثل جورج ميرديث، وهنري برغسون ، وشارل لالو ، وڤولتير ، وغيرِهم . وهي لم تقتصر على المسرح ، بل استوعبت فنونَ الرواية والسينما والإذاعة ، ويمكنها أيضًا أن تستوعب الأشكالَ الفنية التي يمكن أن يأتيَ بها المستقبل ، لكن مهما تعددت أشكال الكوميديا وقوالبها ، فإن روحها ستظل في جوهرها واحدة ، فهي السّلاحُ الوحيد الذي يُشهرِه الإنسان في وجه الفناء المُحدِق به في كل زمان ومكان .

الفصل الخامس
الكوميديا ديلارتي
(المَلْهاة المُرتَجلة)

الكوميديا ديلارتي نوعٌ من الملهاة الشعبية التي ازدهرت في إيطاليا في القرنين السادسَ عشرَ والسابعَ عشرَ . وكانت تؤديها فرق مدرَّبة خصِّيصًا من الممثلين الذين يُجيدون فن الارتجال والمُلَح والقفشات المستوحاة من جمهور العرض نفسه . ومما سهَّل عمليةَ الارتجال من وحي اللحظة أن الشخصيات والمواقف كانت نمطية إلى حدٍّ كبير ، وتكاد تكون معروفة مسبقًا لدى الجمهور. ولكي يتفادى الفنانون التَّكْرار والمَلل كان المضمونُ يتغير طبقًا لنوعية الظروف . ومن الشخصيات النمطية المعروفة في الكوميديا ديلارتي شخصيةُ أرلكينو ، وكولومبين وبنطلون ، وبييرو ، وبالسنيللا ، أمّا المواقف المُعَدَّة مسبقًا فهي : موقف الزوجة الشابة التي تخون زوجها العجوز ، والخدم والسّادة الذين يتبادلون أدوارهم في الحياة على سبيل نَسْجِ المؤامرات والإيقاع بالآخرين .

وعلى الرغم من أن الكوميديا ديلارتي اندثرت بالفعل في منتصف القرن الثامنَ عشرَ ، فإنها تركت بصماتِها واضحةً على كُتّاب العصر وخاصة موليير

وماريفو في فرنسا ، كما امتدَّ تأثيرها إلى عروض البانتومَيْم (التمثيل الصامت) ، والمهرِّجين ، وعرض العرائس (بانش و جودي) في إنجلترا. لذلك ترسَّخت تقاليد الكوميديا وامتدَّت إلى المسرح الفرنسي المعاصِر ، مثلما نجد في بعض عروض الأداء الصامت عند جان لويْ بارو ومارسيل مارسو .

وأحيانًا أخرى كان يُطلَق على الكوميديا ديلارتي اصطلاحُ كوميديا الفرق الجوالة أو كوميديا الأقنعة ، وكانت بمثابة ترسيخ للقواعد الأولى في الاحتراف المسرحي ؛ إذ إنها كانت الحرفةَ الوحيدة التي يعيش عليها الممثلون. ولكن معظم هذه الفرق كانت تحت رعاية السادة الأرستقراطيين الذين كثيرًا ما كانوا يطلبون عروضًا خاصة بهم تُقَدَّم لهم في قصورهم . ومعظم فناني الكوميديا ديلارتي بدأوا حياتهم الفنيةَ ممثلين لمسرحيات أريوسطو ، وبيبينا ، وديللا بورتا وغيرِهم من كُتّاب الكوميديا الكلاسيكية ، لكنهم ابتداءً من منتصف القرن السادسَ عشرَ بدأوا في تقديم مسرحياتهم الخاصة بهم ، مسرحياتٍ أكثرَ خفة وهزلاً وغير ذلك من الصفات التي ميَّزت الحبكة . وتميَّزت المَشاهِد المسرحية بالتنوُّع لاعتمادها على الارتجال إلى حدٍّ كبير . ولذلك كان من الممكن أن يدخل أيُّ موقف أو مشهد في سياق الحوار من الروايات والمسرحيات الأخرى أو من المواقف الواقعية في الحياة المعاصرة .

وكانت فرق الكوميديا ديلارتي من حوالى تسعة رجال وأربع نساء ، ولكنهم مدرَّبون على القيام بأدوارهم بأسلوب شِبْهِ روتيني . وينقسم الرِّجال إلى ثلاثة عُجُزٍ ، يطلق على اثنين منهما في معظم الأحوال اسما : دوتوري جرازيانو وبنطلوني ، ثم ثلاثة عُشّاق صغار في غاية الرومانسية والعاطفية

ويسمون بأسماء : فلافيو وأوراتيو وفلامينيو ، ثم اثنين أو ثلاثة من المهرجين ويطلق عليهم بصفة عامة اسم « زاني » ويحتمل أن يكون اختصاراً لجيوفاني ، منهم بالطبع أرلكينو الذي يتفوّق عليهم في الحيوية والذكاء ويقف على النقيض من الآخرين الأغبياء مثل بريشيلا وبدرولينو وبولتشنيلا أو (بانش) في الإنجليزية ، أمّا الكابتن المولَع بالمبالغة والأكاذيب فقد كان تقليداً لشخصية براجارت التي وردت في مسرحيات بلاوتوس . أمّا الشخصياتُ النسائية الرئيسية فهن : إيزابيللا وفلامينيا وسيليا ، صغيرات وجميلات وفي مَعِيَّتِهن خادماتٌ أو وصيفات أشهرهن فرانكشينا التي كانت تتزوج أرلكينو في نهاية الكوميديا ، وذلك مع زواج العُشّاق الصغار ، وهي النهاية التي ظل الجمهور يفضلها بطول القرن السادسَ عشرَ وأوائل السابعَ عشرَ .

ولقد انتقلت إلينا مئاتُ المواقف والمشاهد من هذه الأعمال الكوميدية الزاخرة بالحيوية ، لكننا لم نعرف مؤلِّفيها . والحبكة أو العقدة فيها نسجت على منوال المؤامَرات التي نجدها في مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الكوميدية ، وإن كانت موضوعاتها مستمدةً من تنويعات أخرى . وغالبًا ما كنا نجد زوجًا أو أكثرَ من العشاق الصغار الذين يتفوقون على آبائهم في الذكاء والتَّحايُل ، وذلك طبعًا بمساعدة خَدَمِهم المهرة الأذكياء . وكانت الحِيَل الخبيثة والحركات البهلوانية مثل القفز في الهواء أو من النافذة أو من الشرفة ، والمبارزات ومباريات الملاكمة والمصارعة ، كل ذلك جعل الحيوية تتدفّق في الأدوار التي لعبتها الشخصيات الشابة وخاصة مجموعةَ زاني وأرلكينو . وكان التخفّي من الحِيَل الشائعة بالإضافة إلى الأقنعة التي يرتديها بصفة عامة كلٌّ من المهرجين والرجال العُجُزِ ، وكانت الأقنعة تسمى أحيانًا

« المسخرة ». ومن الواضح أن هذه الكلمة استخدمت في العربية العامية بعد ذلك بنفس المعنى .

أمّا العشاقُ الصغار فكانوا يلبسون الأقنعة بهدف التخفّي فقط ، وكان هذا من النُّدرة بمكان ، وذلك لاستمتاع المتفرجين بمشاهدة الوجوه الجميلة . أمّا الحُلَل والملابس فكانت نمطيةً مثل الأقنعة ، فمثلاً كان بنطلون يرتدي بصفة عامة سروالاً من اللونين الأحمر والأسود ، وعباءة وقبعة من طراز أغنياء التجار في البندقية . وكان أرلكينو يرتدي سترة وسروالاً من رُقَع ذات ألوان بهيجة ، وقبعة ذات ذيل أرنب في مقدمتها ، ويحمل سيفًا خشبيًا ، في الوقت الذي كان زاني يظهر فيه مرتديًا قميصًا أبيض من قمصان الفلاحين ، وقبعة ذات قمة عالية وحواف عريضة . أمّا الكابتن فكان مرصَّعًا بالدروع والأسلحة التي يخشى استخدامها ، ذلك أنه –في حقيقة أمره – كان مجرد جبان يعيش على الأكاذيب والمبالغات . أمّا الطبيبُ فكان يرتدي العباءة التي يرتديها أساتذة الجامعة ، في حين كانت ملابس العشاق الصغار تصمَّم طبقًا لمزاج الجمهور وإمكانيات الفرقة المادية وأسلوبها في الإخراج المسرحيّ .

وكان الحوار نمطيًا ، مثله – فى ذلك – مثل الملابس والأقنعة ، وكان المفروض في العشاق الصغار أن يستخدموا اللغة الرقيقة الشاعرية المطعَّمةَ بالأغاني أو القصائد الغنائية التي تدور حول تنويعات الحب والحظ والموت ، في حين كان العُجُزُ والمهرجون يستخدمون لهجاتٍ إقليميةً متعدِّدة من اللهجات الشائعة في إيطاليا ، والزاخرة بالسِّباب والألفاظ السوقية والجارحة التي غالبًا ما كانت تصدم القطاع الراقيَ والمتديِّن من جمهور المتفرجين وتؤذي مشاعره . لكن المتفرجين بصفة عامة كانوا يتقبَّلون هذه السوقيةَ على أساس

أنها جزء عضويٌّ من الأحداث المشكِّلة للحبكة ، بل كانوا ينهالون بالثناء المتحمِّس على الممثلين الإيطاليين المحترفين الذين اشتهروا في الفترة بين عامي ١٥٦٠ و ١٦٢٥ ،وخاصة هؤلاء الذين عملوا في الفرق التي أنشأها دوقات مانتوا وفيرارا .

وكانت هذه الفرق تقدِّم عروضَها أمام بابا روما ،وفي حضرة الإمبراطور، والملكة إليزابيث ، والقصر الملكي في فرنسا . وتكفَّل رعاة الفرق بالمصاريف الباهظة التي أنفقت على تنقُّلاتهم وسفرِيّاتهم ، وذلك على الرغم من أن مرتَّباتِ الفنانين لم تكن منتظمة أو ضخمة ، وأحيانًا كانت تخصَّص لهم قاعةٌ في القصر لإقامة مسرحهم فيها ، وأحيانًا أخرى كانوا يقيمونه في مبنى البلدية ، وغالبًا ما كانوا يُقيمونه بأسلوب بُدائيٍّ خشن في أمكنة تجمُّع الأسواق والميادين العامة ، وأحيانًا يستعينون بطبيب مزيَّف ليجذب الزبائن إلى الكشك الذي أقامه بجوار المسرح .

ولم تكن هناك مسارحُ عامة في إيطاليا قبل عام ١٥٥٠ عندما أقيم أول مسرح في مانتوا . وبعد ذلك أقامت المدن الإيطالية الرئيسية مسارِحَها العامة حيث وجدت الفرقُ الجوالة مقرَّها المؤقت ، وحيث أقيمت الفرق التابعة للبلدية فيما بعد . وكان الإخراج المسرحيُّ في الكوميديا ديلارتي في منتهى البساطة ، وغالبًا ما كانت المناظر والديكورات تقام على نسق الكوميديا الرومانية التي لا تحتوي على أكثر من منزلين أو ثلاثة ، ومن مدخلين إلى خمسة ، وذلك بالإضافة إلى شرفتين ، وتُظهر القوائمُ التي وصلت إلينا عن تفاصيل المناظر أنهم استَخْدموا بعض الأثاث ، لكن الأسلحة والأطباق والفناجين والحقائب والآلات الموسيقية كانت تلعب دورًا أكثر حيوية من

الأثاث الثابت ، أما المِقْرعة التي كانت تستخدم في ضرب الشخصيات ذات الحظ السَّيِّىء فتأتي في مقدمة كل مفردات المنظر المسرحي .

وكانت الفرق الإيطالية التي قدَّمت معظم مسرحياتها الارتجالية – إلى حدٍّ كبير – في كبرى المدن الأوربية في عصر النهضة ، ذاتَ تأثير عميق على الممثلين وكُتَّاب المسرح في تلك الفترة . . . ومن المؤكَّد أن الممثل الإيطاليَّ دروسيانو مارتينيللي الذي اشتهر بدور أرلكينو في فرقة جيلوسي ، وقدَّمه في لندن عام ١٥٧٧ ، قد ترك بصماتِه على الكُتَّاب الشبان الذين سعوا إلى إقامة المسرح الإليزابيثي ، لدرجة أنهم بعد فترة وجيزة أشاروا – وعلى رأسهم شكسبير وبن جونسون – إلى مجموعة زاني وغيرِها من الأقنعة التي اشتهرت بها الكوميديا ديلارتي . كذلك تعلَّم موليير في شبابه كثيرًا من أسرار هذا الفن من سكاراموش الذي كان يُعَدُّ أعظم مهرج في عصره . وفي القرن الثامنَ عشرَ قام جولدوني وجوتزي بإحياء هذه الدراما الشعبية المندثرة في بلدهم إيطاليا وذلك من خلال المسرحيات الكوميدية الجذابة التي كتباها ، والتي ما زال بعضها يعرض بنفس النجاح حتى يومنا هذا . وفي القرن التاسعَ عشرَ في إنجلترا سارت عروض « بانش و جودي » ، وبانتومَيْم عيد الميلاد ، والمهرجين الشعبيين ، على نفس تقاليد الكوميديا ديلارتي و إن تعدَّدت أشكالها . وما زلنا في عصرنا هذا نرى بصماتِ هذا الفن في الباليه والأوبرا والسيرك والعروض الموسيقية ، بل إن هناك أصداءً – وإن كانت خافتة – للأقنعة والأنماط التي عرفتها إيطاليا في عصر النهضة .

وفي مصر قام يوسف إدريس بمحاولة رائدة – وإن افتقرت إلى البرهان العلميِّ الملموس – كي يُثبِتَ أن مصر عرفت مسرح السامر أو الارتجال قبل

أوربا . ففي عام ١٩٦٤ نشر في مجلة « الكاتب » من يناير إلى مارس دراسةً بعنوان « نحو مسرح مصري » أكَّد فيها أن التمثيل كالضَّحك خاصيةٌ بشرية لا يمكن إسقاطُها عن الإنسان ، ولذلك وجده في مصر في لقاءات الأصحاب أو الشلة حيث يروي كل حاضر نكتة ، أي يأتي عليه الدَّور ليؤثِّر في الحاضرين مِثلما تأثَّر هو بهم . وهذا يعني التفاعل أو الاحتفال الجماعي . بل في مصر بالذات ، اخترعت المحاورة التي يسمونها « القافية » ، وهي شكل مسرحي بُدائي جداًّ ، وبرغم هذا فرَض نفسَه على المسرح المصري المنقول فترة طويلة ، وكان علي الكسار يقطع المسرحية ليدخل قافية مع أحد الحاضرين . كما يركِّز يوسف إدريس على أن في الريف المصريِّ لا يزال السامر مسرحًا شعبيّا لا يعرف أحدٌ متى بدأ . وفي المدينة كاد ينقرض مسرح مماثل ، مسرحُ الحواري ، وخيالُ الظِّل والأراجواز ، وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة. ولكن يوسف إدريس لا يعتقد أنها من احتكار الشعب المصريِّ ، ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طوَّرها ونبغ فيها .

ولكي يُخرج يوسف إدريس نظريتَه إلى حيِّز التنفيذ كتب في العام نفسه مسرحيته الشهيرة « الفرافير » بهدف الإحياء العمليّ العلميّ لمسرح السامر ، فهو يرى أن الرواية في السامر ، أو كما يسمونها « الفصل » ، ليست رواية واحدة وإنما هي عدة « فصولات » بعضها يَعمِد إلى الإضحاك وبعضها الآخر يَعمِد إلى إزجاء الحِكم والمواعظ . وهذه الروايات ليس لها نصوصٌ مكتوبة وإنما لها نصوص أو مواضيعُ متوارثة . وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يُعَدِّلون فيها . وعلى الرغم من تشابهها الكبير مع الكوميديا ديلارتي ، فإن يوسف إدريس ينفي هذا التشابه التامَّ على

أساس أن الأدوار في الكوميديا ديلارتي توزَّع توزيعًا عادلاً بين الممثلين ، أمّا في كوميديا السامر فالأدوار غير موزَّعة ؛ إذ إن هناك دورًا رئيسيًا واحدًا هو دور فرفور ، أو في روايات وبلاد أخرى زرزور ، إنه المحور الرئيسيُّ الذي تدور حوله الرواية ، وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس ؛ بحيث يتضح لنا في النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات « تفرش » لفرفور جمل حواره أو سخريته وليست أدوارًا تمثيلية بالمعنى المفهوم .

ومع ذلك يقترب يوسف إدريس كثيرًا من الكوميديا ديلارتي عندما يعترف بعدم إيمانه بالدَّور المرسوم بالبرجل والمِسْطرة ، بل إنه يؤمن بالدَّور الذي يُرسم كل ليلة بمسطرة وبرجل مستَمدَّينِ من جمهور الحاضرين الجديد ومشاعرهم . إن لشعبنا طريقتَهُ الخاصة في النظر إلى الأشياء ، ومحاولة الممثل أن يرى المواقف لا بعينيه وحده ولكن بعيون كلِّ الجمهور المحتشِد لمشاهدته تُغيِّر تغييرًا كبيرًا من طريقة التمثيل نفسها . لكن يوسف إدريس رفض استخدام الأقنعة في تمثيل « الفرافير » على الرغم من أنها تنهض على الأنماط والشخصيات القِناعية . فهو يكره التمثيل بالأقنعة وشعبُنا يكرهها تمثيلاً أو حقيقة .

أمّا شخصيةُ فرفور نفسه فنجد فيها لمسات كثيرة من شخصية أرلكينْو ، فهو خفيف الدم ولسانه لاذع ، وحبذا لو استطاع أن يقفز في الهواء أو يصنع « السومر سولت » حتى يبدوَ جسدُه في نفس اشتعال عقله وتبدو حركته لاذِعة مباشرة هي الأخرى كلسانه . فهو يبهر بشخصيته و وجوده ، لا أن يَفترض الناسُ مُقَدَّمًا بطولَتَهُ . ولا يريد يوسف إدريس أن يقول فرفور ما كُتِب له من حوار فحسب ، بل يكون على استعداد لأن يَكبحَ جِماح متفرج

طويل اللِّسان ، وأن يكون ذا بديهة حاضِرة بحيث يستطيع أن يروِّض الأنفس الهائجة حتى يدرِكَها السلام .

وعلى الرغم من الجدل الَّذي أثارته نظرية يوسف إدريس ومسرحيته المستمدَّة من روح السامر ، فإن أصواتَ المؤيدين أو المعارضين لم تطغَ على محاولة يوسف إدريس الرائدة التي أثبتت قدرةَ مسرحِنا المعاصر على الاستفادة من كل التجارب المسرحية سواء أكانت محلية أم عالمية .

الفصل السادس
الفارْص
(الكوميديا الهَزْلية)

اشتُقَّ هذا الاصطلاحُ الفني من الكلمة اللاتينية farcire بمعني « يحشو » ؛ ومن هنا كان إطلاق هذه الكلمة على المسرحية المحشوَّة بالفكاهة والضَّحك والنِّكات والمواقف الهزلية . وظلت الفارص تتطوَّر حتى زمننا هذا ، بحيث أصبحت تُطلَق على الكوميديا الهَزْليّة الصارخة التي تبالغ في تصوير الشخصيات وتطوير الأحداث بهدف إثارة الضَّحِكات بأية وسيلة ممكنة ، حتى ولو تعدَّت حدودَ اللياقة والذوق العام . ولذلك كثيرًا ما يتهمها النُّقاد بالتفاهة والسطحية والإضحاك الرَّخيص . فلا بأس بالإضحاك من أجل الضَّحك ، ولكن أن يتسبَّب هذا الهدف في الخروج عن الحدود الراقية والإنسانية للفن ، فهذا ليس من الفن بشيء . وبصفة عامة فإن الفارص ينظر إليها على أنها فنٌّ هابِط عن المستوى الراقي للكوميديا أو الملهاة ، كما أن الميلو دراما فنٌّ أقل في الدرجة والرُّقيِّ عن مستوى التراجيديا أو المأساة .

ونظرًا لأن كمية الفكر في الفارص غالبًا ما تكون هزيلةً أو منعدمة تمامًا ، فإن المواقف والأحداث تُصبِح مصطنعة ، والشخصيات نمطية ثابتة نراها من

جانب واحد فقط . فكل شيء يتّسم بالسطحية والضّحالة ، والكاتب لا يهتم بالدراسة الإنسانية العميقة لشخصياته ، لأن كل اهتمامه مركّزٌ على اختراع المفارقات واللمحات الكاريكاتيرية التي من شأنها تقديمُ أكبر كَمٍّ ممكن من التسلية والإضحاك للجمهور . وتشكّل المآزق الغرامية المضمونَ المفضّل لمسرحيات الفارص ، وكثيرًا ما تدور الأحداث والمفارقات في غرفة النوم ، لدرجة أن هناك نوعًا من المسرحيات يسمّى « فارص غرفة النوم » .

والفارص المعاصر كما نعرفه الآن يُعَدُّ من ابتكارات القرن التاسعَ عشرَ عندما وضع تقاليده الراسخة كل من لابيش وفيدو في فرنسا وبنيرو في إنجلترا. لكن الحدود بين الفارص والكوميديا لم تكن متبلورة ومحدَّدة لأن كُتّاب الكوميديا كانوا يستخدمون الفارص في بعض أجزاء من أعمالهم ، بهدف إحداث أثرٍ معيَّن في الجمهور ، كما أن بعض الأعمال الكوميدية في القرون التي سبقت القرن التاسعَ عشرَ ، أصبحت تَنتمي إلى الفارص في العصر الحديث . ينطبق هذا مثلاً على مسرحية « كوميديا الأخطاء لشكسبير » التي أصبحت من أشهر مسرحيات الفارص طبقًا للمعايير الحديثة .

لكن الفارص – بطول تاريخه العريض – احتفظ بملامحه التي منحته شخصيتَهُ المتميِّزة : فمنذ عصوره الأولى وهو يجمع بين المواقف الهَزْلية والحركات الجسدية التي تميل إلى الكاريكاتير المبالغ فيه . نجد هذا في المسرحيات الساخِرة الإغريقية القديمة ، في حين كانت مسرحيات بلاوتوس وتيرناس اللاتينيَّيْن من النماذج في فن الفارص . وحتى في المسرح الديني في العصور الوسطى يمكن تَتبُّعُ أحداث الفارص ومواقفه بسهولة . ومع ازدهار مسرح الاحتراف التجاري في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ راجت

مسرحيات الفارص القصيرة ، وغالبًا ما كانت تقدَّم كفصول افتتاحية أو ختامية لمأساة العرض الرئيسيٍّ كنوع من الترفيه والترويح عن حِدَّة المأساة المعروضة . وظلت هذه التقاليدُ ساريةً حتى منتصف القرن التاسعَ عشرَ .

وفي العصر الحديث تبلورت الفروق بين الفارص والكوميديا ، على أساس أن الفارص تهدف إلى التسلية والإضحاك من خلال الحركات الجسدية والنُّكات اللفظية ، وحيل المهرجين ، والمواقف الهَزْلية ، في حين أن الكوميديا تعالج أساسًا الشخصية الاجتماعية والسلوك الإنسانيَّ ، وتهتم بالقيم الجمالية والمضامين الفكرية من أجل تطوير الفكر والسلوك . أما التسلية والإضحاك والترفيه فكلُّها وسائلُ إلى غاياتٍ أشملَ منها . ويعتبر بعض النُّقاد أن الفارص تشكل المادة الخام لفن الكوميديا الراقية ، لكنها تحتاج إلى كثير من التهذيب والصِّياغة لكي تتخلَّص من الشوائب والرواسب المتعلقة بها . ولذلك فإن الفارص لا يمكن أن يَرتهنَ وجودهُ بظروف محلية أو مؤقتة . كما أن ارتباط الفارص بفن البانتومَيمْ (التمثيل الصامت) ، يمنحه حرية من قيود اللغة التي تفرض نفسها بشدة على أنواع الكوميديا الراقية .

وفي صوره البُدائية نجد الفارص واضحًا في حركات مهرِّجي السيرك وحِيَلهِم ، وفي لاعبي البانتوميم الذين يثيرون الضحك التلقائي الفوري وسط أكبر قطاع من الجمهور . ومن المعروف أنه كلما زادت كمية الفكر العميق ، قلت الضحكات المُجلجلة وقلَّ معها الجمهور . وعندما تشتد الحاجة إلى اللغة لتوصيل الأفكار ، يُترَك الضحكُ الفوريُّ الخالي من الفكر مكانَه لابتسامة الفهم والاستيعاب ، ومن ثم فإن دائرة الجمهور تضيق حتى تصل أحيانًا إلى حدود الصفوة المثقفة . وبذلك يمكن القول بأن فن الفارص

يمكن أن يتراوح بين حركات التهريج والإضحاك البُدائي وبين أعمال راقية تسخر من أوضاع المجتمع وسلوك البشر ، مثل مسرحية « مريض الوهم » لموليير .

ولا شك أن حيل الفارص المتمثِّلة في العقاب بالضرب على الكعب أو العجز ، أو المطاردة المجنونة ، أو قذائف التورتة والكريمة . . . إلخ تتسبب في إضحاك قطاع عريض من المجتمع . أمّا عندما يقع المخادع المخاتِل في شر أعماله ، أو يُصبِح ضحية خُيلائه وغروره فيتحول هو نفسه إلى مثار للضحك والسخرية ، فإن هذه المواقف تستدعي تفكيرًا أعمق لأنها أقلُّ وضوحًا من حركات المهرجين ، و من ثم فإن جمهورها يقل عن جمهور الفارص التقليدي ، لكن أثرها أبقى على مَرِّ الزمن . والمتعة التي تنبع منها ، كامنة أصلاً في استيعاب أصالة المضمون الفكريِّ ، وفي إخراج النكتة من الحيِّز اللفظي إلى الموقف الدراميِّ الماديِّ الملموس . ومن خلال التطوُّر الواعي العميق لفن الفارص ، يمكن تحويله إلى أداة للنقد الاجتماعي أو الشخصي ، وبهذا الأسلوب يمكن أن يقترب من الكوميديا الساخرة . ولهذا ظلت أساليب الفارص عنصرًا مهمًا في كثير من الأعمال الكوميدية العظيمة . ولذلك فإن بلاوتوس ، وشكسبير ، وموليير ، وبومارشيه ، وغولدسميث يَدينون بالكثير لاستغلالهم لروح الفارص الحُرِّ المنطلق الناقد ، فهو السبب في التأثير الفعّال الذي يُمارِسونه على أكبر قطاع من جمهورهم ، وفي شعبيتهم المستمرة على مَرِّ العصور ، بل إن شكسبير كان يستغل الفارص أحيانًا في مآسيه كنوع من الترويح عن أعصاب جمهوره المشدودة .

ونظرًا للنَّقد الاجتماعيِّ والشخصيِّ الذي يقدِّمه الفارص أحيانًا ، فقد

أصبح له جانب أخلاقي لا يمكن إنكارُه . وكان هذا هو الباب الذي دخل منه الفارص إلى المسرح الدينيّ في العصور الوسطى؛ إذ وجد كُتّاب هذا المسرح- وخاصة في إنجلترا وفرنسا - أن السُّخرية من الشخصيات التي ترتكب الخطايا والموبقات ، سلاحٌ أشدُّ فاعلية وأثرًا في الجمهور من الوعظ التقليديّ والإرشاد المباشر . وكانت السخرية بأسلوب مبالَغ فيه - بنفس أسْلوب الفارص - حتى تصلَ إلى أكبر عدد ممكن من المشاهدين . لكن الكُتّاب لم يطلقوا على هذا المسرح الفارص الذي لم يعد إلى الاستعمال إلا بعد اندثار المسرح الديني الأخلاقي في القرن السادسَ عشرَ .

وكانت الكوميديا ديلارتي التي ازدهرت في إيطاليا وتزعَّمها كارلو غولدوني سببًا في شعبية فن الفارص بطول القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ، وخاصة في المسرحيات التي نهضت على مؤامرة أو تخطيط خبيث يحمل في طيّاته كل خصائص النكتة العملية ، مما تبلور بعد ذلك في مسرحيات موليير ومن جاءوا بعده . فالشخصيات تنتمي - إلى حدٍّ كبير - إلى أنماط الكوميديا الإيطالية مثل : العشاق الصغار ، والرجل العجوز ، والخادم الذكي اللمّاح ، وغير ذلك من الأنماط التي تتيح مغامراتُها فرصة للتهريج والهَزْل ، وتقديم الأغاني والرَّقصات . وقد لاقت هذه المسرحيات نجاحًا ضخمًا لدرجة أنها تحوَّلت إلى حِرفة متميزة وتجارة رابحة لكثير من المسارح . وتبدو مرونةُ الفارص واضحة في قدرته على التسلل إلى أنواع كثيرة من الدراما الجادَّة والأعمال الهَزْلية والاستعراضات الراقصة . فكما وجدنا الفارص في مآسي شكسبير مثلا ، فإنه يوجد بصورةٍ أوضحَ وأشمل في الأوبرا ومسرح 'نبيرليسك والفودفيل وغير ذلك من الأعمال التي لا تُلقي

بالاً إلى الوقار الاجتماعي والقيم الجمالية والاتجاهات الفكرية . ولذلك كثيراً ما خلط الجمهور بين الفارص وبين البيرليسك والفودفيل والبانتومَيْم وغيرِ ذلك من الأشكال المسرحية التي تتخذ من التهريج والحركات الكاريكاتيرية والألوان الصارخة مادةً لها . هذا طبعًا بالإضافة إلى ارتجال الممثلين وخروجهم عن النص - في حالة وجود نص - وقدرتهم على التلاعب بالألفاظ ، والنكات ، والمفارقات ، والتلميحات إلى قضايا العصر الراهنة . وللجمهور العذرُ في هذا الخلط لتداخل الأطُرِ والخطوط والملامح المميزة لهذه الفنون ، وإن كان هذا الخلط لا يقلِّل من المتعة الفنية . ولذلك كان من الطبيعي أن يعود الفارص في القرن العشرين إلى بلورة خصائصه التقليدية وخاصة تلك التي تتمثَّل في الكوميديا البدائية ذات الحركات الجسدية والأحداث المادية الواضحة .

من هذه الأحداث المادية تبلورت ثلاثةُ أنماطٍ شائعة : الأول نمط المؤذي لنفسه ، والثاني نمط المؤذي لأحبائه ، والثالث نمط المؤذي لكل الناس . الأول يقع ضحيةَ النكتةِ العملية الخبيثة التي دبَّرها للإيقاع بالآخرين ، والثاني : المغفَّل الأبله الذي يُصيب أصدقاءه وأحبّاءه بالتورتة والكريمة في وجوههم بدلاً من إصابة الطرف المعادي ، والثالث يتصوَّر أنه من الذكاء بحيث يتلاعب بالألفاظ والأفكار ليخدعَ كلَّ من يأتي في طريقه ، ثم نكتشف في النهاية أن حركاتهِ ومناوراتهِ لم تَنطلِ على أحد ، وأنه الوحيد الذي خدع نفسه ، وأن الآخرين تركوه يتمادى في أفعاله حتى يقعَ في شر أعماله . لكن كل حدث يقع بأسلوبٍ كوميديٍّ مَرِح ، ليس فيه من المرارة أو التوتُّر أو الخِسّة لمساتٌ واضحة .

وفي مصر والعالم العربي كان للفارص القِدْح المُعَلَّى في المسرح الكوميدي: فإذا كان فنُّ نجيب الريحاني يتراوح بين الكوميديا والفارص لاجتهاداته في النقد الاجتماعيِّ وإلقاءِ الأضواء على سلبيات السلوك الإنساني، فإن الذين جاءوا من بعده وجدوا أنفسهم في الفارص الذي عاد عليهم بالشَّعبية الفورية العريضة. فإذا استعرضنا أسماءً مثلَ إسماعيل يس، وحسن فايق، وبشارة واكيم، وعبد الفتاح القصري، وعادل خيري، وماري منيب، وزينات صدقي، وجمالات زايد، وفؤاد المهندس، ومحمد عوض، وأمين الهنيدي، وأبو بكر عزت، وعادل إمام، وسعيد صالح، ونبيلة السيد، ونجوى سالم، وسعيد أبو بكر وغيرِهم من فناني الكوميديا في العالم العربي، فسنجد أنهم ينتمون – شكلاً ومضمونًا – إلى فن الفارص.

ولعل ذلك يرجع إلى اعتماد المسرح الكوميديّ على تمصير وتعريب مسرحيات الفارص التي لاقت نجاحًا في الخارج؛ حتى يكونَ نجاحُها مضمونًا في الداخل. وقد أدى هذا الاتجاه إلى القضاء على فرص ظهور الكُتّاب المسرحيين الكوميديين نتيجةً لاشتراط المسارح أن تكون النصوص مُقتبَسةً مع إضافة الجوِّ المصريِّ الصميم إليها. لكن المواقف والأحداث والشخصيات تظل كما هي إلى حدٍّ كبير، مما يجعل الجوَّ المصريَّ مفتعلاً ومصطنعًا إلى حدٍّ كبير. وقد جنى هذا بدوره على فناني الكوميديا عندنا، لأن النصوص – في أحيانٍ كثيرة – كانت مفتعَلة بل ومهلهَلة؛ مما دفعهم إلى ابتكار أساليبَ في الكلام والحركة تدفع الجمهورَ إلى الضَّحك دفعًا، ذلك أن كمية الضَّحك كانت المؤشِّرَ الحقيقيَّ في نظرهم إلى نجاح العرض المسرحي. ومن هنا انتشرت ظاهرة الارتجال والخروج عن النص، لأن النص لم يكن ليُسعِفَهم أساسًا لخلوِّه من مُقوِّمات الكوميديا الحقيقية الأصلية.

الفصل السابع

الميلودراما

(المَشْجاة)

يَستخدم النُّقاد المعاصرون اصطلاح الميلودراما في كثير من تحليلاتهم المسرحية والدرامية ، دون أن يكون لدى القُراء تعريفٌ محدَّد لهذا الاصطلاح الشائع . ولكي نحدِّد مفهومه يجب علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ، ومراحل التطوُّر التي مرَّ بها ، وعَلاقته بالمفاهيم الفنية الأخرى .

اشْتُقَّت لفظة « ميلودراما » من كلمة إغريقية تعني « الأغنية » ، وذلك لأن الميلودراما في بداية ظهورها كصنف أو نوع أدبي كانت تدلُّ على المسرحية التي تتناول أمورًا جادة وخطيرة ، وتتخلَّلها سلسلة من الأغاني التي تُثير الشَّجَنَ وتحرِّك مشاعر الجماهير تجاه القضية المأسوية المعروضة . وكثيرًا ما تشابهت مع الأوبرا أو الأوبريت من حيث اعتمادُها على الأغاني والألحان . كما أن الميلودراما تعتبر نوعًا متطرِّفًا من التراجيديا أو المأساة ، ولكنها تختلف معها في نوعية النهاية التي يمكن أن تصل إليها ، فالمأساة تعالج أحداثًا مفجِعة تُثير الخوف والشفقة ولا بد أن تكون نهايتُها حزينة ، أمّا الميلودراما – وإن كانت أحداثها أكثرَ إثارة للفجيعة والرعب – فإن نهايتها يمكن أن تكون حزينة أو سعيدة .

وفي أواخر القرن الثامنَ عشرَ أطلِق اصطلاحُ الميلودراما في ألمانيا على الفِقرة التي يُلقيها الممثل في الأوبرا بمصاحبة الموسيقى ، وفي فرنسا على الفِقرة التي يؤديها الممثل أداءً صامتًا ، في حين تعبِّر الموسيقى عن العواطف والانفعالات التي يجسِّدها بحركاته الصامتة . من هذين المفهومين – الألماني والفرنسي – نبع المعنى الحديثُ للدراما التي تبالغ في تجسيد الانفعالات ، وتستخدم كل الإمكانات الموسيقية والمؤثِّرات الضوئية ، والحِيَل المسرحية في إغراق المتفرجين في دُوّامة مفتعلة من الشجن . وفي باريس ، في عهد الإمبراطورية ، كان الكاتب المسرحيُّ الفرنسي جيلبير بيكسيرِكور من أشهر كُتّاب الميلودراما ، وقد قُدِّمت مسرحيته « قصة الغموض والإثارة » في لندن عام ١٨٠٢ ولاقَت نجاحًا ساحقًا .

وبدأ كثير من كُتّاب المسرح على هذا النهج الشائع الشعبيِّ ، وخاصة فيما يتصل باستخدام الموسيقى كجزء هامٍّ وحيوي في بناء المسرحية ، لكن الجزء الموسيقي بدأ في التلاشي تدريجيًا ، مع استمرارالمسارح الشعبية التجارية في استغلال الميلودراما وتقديمها كعمل دراميٍّ يُثير المشاعر من خلال مواقف مفجِعة ومرعِبة في بعض الأحيان ، وحلَّت الكلمةُ المنطوقة والحركة المعبرة محلَّ الصوت الغنائي والجملة الموسيقية . وفي العصر الڤيكتوري الذي غطّى النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ قُدِّمت الميلودراما على مستويَين : المستوى الأول يُثير الإحساسات الفِجّة العنيفة ويتعامل أساسًا مع الجمهور الذي لم ينلْ حظًا كبيرًا من الثقافة والوعي الفني ، والمستوى الثاني يحاول معالجة قضايا جادة ، والوصول إلى عقل الجمهور ومَنطِقه قبل إثارة عواطفه ، وأحيانًا يقدِّم القضايا الاجتماعيةَ المعاصِرة التي تُهِمُّ الطبقات المتوسطة بصفة

خاصة . وعلى الرغم من النجاح الساحق الذي حققه هنري إيرڤنغ (١٨٣٩ - ١٩٠٥) عميدُ المسرح البريطاني في القرن التاسعَ عشرَ، عندما قام بتمثيل أدوار ميلودرامية شهيرة مثل دوره في مسرحيته « الأجراس » التي نقلها عن الفرنسية ، فإن هذا الممثلَ العظيم لم ينجح في جعل الميلودراما نوعًا إنسانيًا راقيًا في الفن الدرامي ، بل اعتبرها المثقفون - في أواخر القرن التاسعَ عشرَ - نوعًا من المسرح التجاريِّ الرخيص .

وفي القرن العشرين استطاعت الميلودراما أن تتسلل إلى فنون أخرى مثل الإذاعة والسينما ، ذلك أن الجمهور العريض الباحث عن الإثارة - كوسيلة للهرب من الملل والسَّأم في حياته اليومية الرتيبة - وجد وسيلة للتعبير السَّيكولوجي في الحِيَل التي يبتكرها مخرجو السينما والراديو والتليڤزيون . ولا شك أن رواياتِ الغموض والإثارة مثل روايات آرثر كونان دويل وأجاثا كريستي البوليسية ، وأفلامَ الرعب والعنف مثل أفلام بوريس كارلوف وألفريد هيتشكوك ، كل هذه الأعمال خرجت من معطف الميلودراما التقليدية وضاعفتها المؤثِّرات التكنولوجية الحديثة في السينما والتليفزيون ، وأصبح المؤلفون والمخرجون يتفنَّنون في إبراز مواقف العنف الدموي ، وتطويل مشاهد الإثارة التي تقطع الأنفاس ، وأبرزُ دليل على هذا هو الأفلام التي اتخذت من شخصيات السفاحين ومصاصي الدماء أبطالاً لها ، مثل شخصيتي فرانكنشتاين ودراكولا ، لدرجة أنها - في أحيان كثيرة - كانت تهدف إلى الرعب من أجل الرعب ، فلا يشاهد المتفرِّج سوى الدماء والقتل والظلام وصَرَخاتِ الفزع والأشباح السائرة وسط المقابر .

وعلى الرغم من المظاهر المختلفة والمتنوِّعة التي اتَّخذتها الميلودراما بطول

تاريخها ، فإنها لم تهتمَّ برسم الشخصيات وإبراز الجانب الإنسانيِّ لها ، ولم تستطع تجسيد روح المأساة الحقيقية ، ذلك أن اهتمامها الحقيقيَّ كان منصبّا على عناصرَ أخرى مثل : الغناء العاطفي ، والاستعراض المُبهِر ، والأحداث العارضة ، والمفاجآت غير المتوقعة .. إلخ . لذلك اعتاد النُّقاد تصنيف الميلودراما على أنها نوع دراميٌّ لا يصل إلى الرُّقيِّ الفني الموجود في المأساة أو التراجيديا الرفيعة . فالأحزان والفواجع في المأساة تَنبع من تحدي الإنسان لقدره ، في حين أن طبيعته البشرية الناقصة تجعله مصابًا بنقطة ضعف تَنخر في داخله كالسوس ، وتتعاون مع القدر في القضاء الأخير عليه . ومع ذلك يُواصِل تحدِّيَه مما يثير في نفوسنا أحاسيسَ العطف عليه والخوف من مصيره المحترم .

أمّا الميلودراما فيعتمد مؤلفها على وسائلَ مفتعلةٍ لإثارة الألم والرعب في نفوس قُرائه ومُشاهِديه . ولذلك فإن تأثيرها تأثيرٌ مؤقت قد ينتهي بالانتهاء من القراءة أو المشاهدة ، فقد تبدو الأحداث الدامية السطحية المصطنعة مثيرةً ومؤثِّرة في اللحظة الراهنة ، لكن الجمهور سرعان ما يستعيد توازنه الانفعاليَّ لأنها لم تتغلغل إلى الوعي الإنسانيِّ الشامل لديه ، وخاصة أن الأحداث والشخصياتِ الميلودرامية تفتقر إلى الصِّلة العضوية بالحياة الواقعية ، ومن النادر أن نجد لها شبيهًا في المفاهيم الإنسانية للخير والشر . وقد تتطرَّق الميلودراما أحيانًا في إثارة الألم والرعب لدرجة أنها تُحدِث أثرًا عكسيًا وخاصة في نفوس الجمهور الناضج الواعي الذي قد يُطلِق الضَّحكات العالية بدلاً من أن يذرف الدمع ساخنًا .

وإذا كانت الميلودراما قد تبلورت ملامِحُها في كلٍّ من ألمانيا وفرنسا في

الربع الأخير من القرن الثامنَ عشرَ ، فإن الأدب الإنجليزيَّ يحمل في أحشائه بذورًا ميلودرامية مبكِّرة ترجع إلى شكسبير ومارلو ؛ إذ تعتبر مسرحية الأول « تيتوس أندرونيكوس » ومسرحية الثاني « يهودي مالطة » ، من النماذج الميلودرامية التي تركت بصماتِها واضحةً على تاريخ الأدب الإنجليزيِّ . بل إن معظم كُتّاب المآسي الرفيعة حاولوا بقدر الإمكان كَبْتَ شطحات الميلودراما داخلهم في أثناء تأليفهم للمآسي . وقد اصطلح النُّقّاد على أن الفروق الكامنة بين الميلودراما والتراجيديا تشبه إلى حدٍّ كبير نفسَ الفروق بين الفارص (المسرحية الهزلية) والكوميديا الراقية . فإذا كانت الميلودراما تبالغ في إثارة الألم والرعب ، فإن الفارص تبالغ في افتعال المواقف المضحكة التي لا تهدف إلا إلى الإضحاك والسخرية ، أمّا التراجيديا والكوميديا فكلاهما يسعى إلى بَلْوَرةِ النفس البشرية لكلِّ آمالها وآلامها ومتناقضاتها وصراعتها . لذلك فأحاسيسُ الخوف وسيلة التراجيديا لتحليل النفس البشرية ، وليست هدفًا في حد ذاتها . كذلك فإن الإضحاك والسخرية وسيلةُ الكوميديا لنفس الهدف الإنساني الشامل .

ولا شك أن كل الأعمالِ الأدبية التي تدور حول جرائم القتل ، تحمل في طياتها معظمَ خصائص الميلودراما ، ذلك أنه من الصعب على الأديب أن يتعامل مع القتلة والمجرمين بروح باردةً محايدة . وإذا كانت هناك بعض الأعمال الكوميدية التي تتخذ من جرائم القتل مضمونًا لها ، فإنها بطبيعتها تميل إلى الافتعال الكاريكاتيريِّ ، ومن ثم فإنها تميل إلى المبالغة المعروفة عن الفارص . ولا شك أن الحواجز التي تفصل بين التراجيديا والميلودراما ، والكوميديا والفارص ، حواجزُ رقيقة وشفافة للغاية بحيث قد تختلط الأمور

على الأديب في حمية عمله الخلاق . ومن هنا كانت خبرةُ الكاتب ودرايته العميقة بأسرار حرفته من الضمانات التي تساعده على التفرقة بين الأنواع الأدبية المختلفة بحيث يمنح عمله شخصيته المتميزة .

ومن الواضح أن الأدب الرومانسيّ المسرِف في العاطفة قد شجع الاتجاه الميلودرامي بين كُتّابه لدرجة أن الشاعر الرومانسيّ الإنجليزيّ كولردج فضّل الشاعر الرومانسيّ الألمانيّ شيللر على مواطِنه الشاعر الكبير جون ملتون بسبب الأحاسيس الغامضة الميلودرامية التي تثيرها قصائد شيللر في نفوس القُراء . فقد أغرم شعراء الرومانسية بالأجواء الغريبة الغامضة المخيفة بما تحمله من أصوات مجهولة ، وأشباح هائمة وأرواح حائمة . . . إلخ . كما أنه من السهل تَتبُّعُ المبالغة الميلودرامية في روايات دوماس ،وسكوت ،وليتون ، وديكنز ، وهوغو . و وجود العناصر الميلودرامية في روايات أديب مثل ديكنز دليلٌ على أن الواقعية يمكن أن تستخدم الميلودراما في التعبير عن فظائع الواقع الاجتماعيّ الراهن ، و شخصية المُرابي اليهودي فاغن في رواية « أوليفر تويست » أكبر دليل على هذا الاتجاه . كذلك فإن رواية « كوخ العم توم » للروائية الأمريكية هارييت بيتشر ستو ، كانت زاخرةً بالعنف الميلودرامي الذي يصوِّر مأساة السود نتيجةً لاستعباد البيض لهم ، لدرجة أن الرئيس الأمريكي أبراهام لينكولن اعترف بأن فظاعة هذه الرواية كانت سببًا في إشعال نار الحرب الأهلية الأمريكية .

ونظرًا لهذه الاهتمامات المباشرة للميلودراما – سواء على المستوى الرومانسي المثالي ، أو على المستوى الواقعي الطبيعي – فإن الميلودراما لم تعبأ

كثيرًا بالجوانب الجمالية التي تحتاج إلى تأمُّل هادئ وتذوُّق متأنٍّ ، بل ركَّزت على الإثارة الانفعالية الساخنة التي تُلهِب المشاعر في التوِّ واللحظة . فالكاتب الميلودرامي لا يريد من الجمهور النظرةَ الموضوعية التحليلية ، بل يريده أن يتوحَّد فورًا مع الأحداث والشخصيات التي تَتابع أمام ناظريه ، وخاصة شخصية البطل الذي غالبًا ما يقهر الشخصية الشريرة وينتصر عليها رافعًا لواء الحق . ولذلك لا يوجد مكان للحوار المنطقي الفلسفي العميق الذي تراجعَ لكي تسود المناظرُ والأحداث الصاخبة العنيفة على المِنصة ؛ الأمر الذي جعل توجيهاتِ الإخراج في المسرحية الميلودرامية تسبق الحوار في الأهمية ، فهي تستغرق عدة صفحات في الفصل الواحد ، وإذا فشل المخرج في تنفيذ هذه التوجيهاتِ فإن الأثر الذي يريده المؤلف لن يصل إلى الجمهور .

ونحن في العالم العربي تأثَّرنا إلى حدٍّ كبير بالاتجاهات الميلودرامية في التأليف والتمثيل والإخراج المسرحيِّ . ولا غَرْوَ في ذلك فقد تلقى رواد مسرحنا المعاصر من أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي وزكي طليمات ثقافتهم المسرحية في أوربا ، وعندما عادوا إلى مصر كان من الطبيعيِّ أن ينقلوا ما تعلموه ، خاصة وأن الميلودراما تُسايِر متطلبات المسرح التجاري أو المسرح الأهلي من حيث اجتذابُ الجمهور وإثارةُ مشاعره وإلهابها . هذا بالإضافة إلى أننا في العالم العربيِّ نميل إلى أخذ الأمور على المستوى العاطفي الانفعالي ، ومن ثم فإن الميلودراما خيرُ ما يُشبع هذه الإثارة الانفعالية ، وخاصة أن الظروف التي كان يمرُّ بها العالم العربي ، وبالذات في النصف الأول من القرن الحالي ، كانت زاخرةً بالكفاح والثورات ضد سيطرة

الاستعمار وجنود الاحتلال ، ولم يكن من الطبيعيّ أن نتوقّع وجود مسرح تراجيدي فلسفي عميق في زمن يعيش فيه الناس المأساة في حياتهم الواقعية .

لكن التقاليد الميلودراميةَ التي ترسَّخت في المسرح العربي لم تتخلَّ عن مكانتها الأثيرة بمرور الأيام والأجيال ، وخاصة أن الجمهور تربَّى عليها وآمن بأنها قمةُ الأداء المسرحيِّ الرائع المثير . فعندما يتشنَّج الممثل ويرفع عَقيرته بالصراخ ، أو تبكي الممثلة ويعلو نَشيجها طالبةً الرحمةَ من الظالم الذي يستعبدها ويذلُّها ، تضجُّ أكفُّ الجمهور بالتصفيق الحاد لدرجة أن بعض الممثلين يعيد أداء الموقف بناء على طلب الجمهور . أمّا المسرحية الفلسفية العميقة فلا يمكن أن تُحدِث نفس الأثر المباشر الحاسم السريع ، لأنها تتعامل مع عقل الجمهور وفِكرَه قبل أن تُثير مشاعره و وجدانه . ومن الطبيعيِّ أن يمثِّلَ هذا الأداء الميلودراميَّ إغراءً لأي ممثل ، فالممثل لا يستطيع أن يعيش بدون تصفيق ، وبصرف النظر عن نوعية هذا الجمهور .

ولعل نجاح الميلودراما وانتشارَها على مستوى العالم يرجع إلى الطبيعة البشرية ذاتها ، فهي تحمل في طياتها جانبًا ميلودراميًا لا يمكن إنكارُه أو تجاهله ، و إذا كان هذا الجانبُ يختلف في نوعيته و كميته من شخص إلى آخر ، فإنه قد أثبت وجوده بطريقة أو بأخرى نتيجةً لضغوط الحياة الروتينية اليومية المملَّة التي تدفع الإنسان إلى البحث عن الإثارة الانفعالية التي تحرك هذه البِركة الآسِنة . ولعل الفرق بين الإنسان المثقَّف المنطقي المتعقِّل والإنسان المندفع المتهوِّر الطائش ، أن الأول يعرف كيف يتحكَّم في شطحاته الميلودرامية ويستغلها الاستغلالَ الملائم في الوقت والمكان المناسبين ، أمّا

الثاني فإنه يترك قِيادَه لانطلاقاته الميلودرامية وبذلك يصبح تحت رحمة انفعالاته التي لا يمكن أن يتنبَّأ باتجاهاتها ومساراتها . من هنا كانت ضرورة الفن الميلودرامي الذي يقوم بالإشباع السَّيكولوجي والتنفيس الانفعالي عن مكبوتات الجمهور العادي ؛ مما يعيد إليه التوازن النفسي المطلوب في حياته اليومية .

الفصل الثامن
البيرْليسْك
(التَّهْريجُ الفُكاهيّ)

يدل مفهوم البيرليسك بصفة عامة على كل إنتاج فني يهدف إلى تناول موضوع جادٍّ و وَقور بأسلوب ساخرٍ يعتمد على المبالغة في تصوير المواقف والكاريكاتير في رسم الشَّخصيات . وأحيانًا يخلط الكثيرون بين الـ burlesque وما يسمَّى بالإنجليزية parody ، لكن الـ parody تقتصر فقط على تقليد أسلوب كاتبٍ معيَّن بهدف السخرية من المضامين الفكرية التي يتناولها بالمعالجة أو الأشكال الفنية التي تميِّز أسلوبه . ومن أشهر الكُتب في هذا المجال قصائدُ شاعر الإنجليزية الرائد تشوسر المعروفة باسم « قوافي السِّير توباس » ، والفصول الأولى من رواية الإنجليزي هنري فيلدنغ المعروفة باسم « جوزيف أندروز » التي سَخِرَ فيها فيلدنغ من رواية « باميلا » التي كتبها صمويل ريتشاردسون ، وقدَّم فيها شخصية خادمةٍ تحافظ على عفافها برغم هجمات وإغراءات سادتها المتتابعة .

وقد ظهر اصطلاح « البيرليسك » لأول مرة في الإنجليزية في العَقْد الذي سبق عودةَ الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا . وكان الاصطلاح يعني في ذلك الوقت نوعًا من روح الدُّعابة المنطلِقة المتفائلة ، أمّا دلالاتُه الأدبية

والفنية فلم تكن في الأذهان على الإطلاق . لكن هذه الرُّوح تركت بصماتِها واضحةً على فن البيرليسك والفنون التي تفرَّعت عنه ، مثل التقليد الساخر لأساليب الكُتّاب ، والكاريكاتير ، وإلقاء الأضواء المبالغة في الواقعية على المواقف الرومانسية والشَّخصيات المثالية . وكان الشاعر اللاتيني الملحمي ڤيرجيل من أوائل الشُّعراء الذين تعرَّضت قصائِدُهم للتقليد الساخر . فقد قام الكاتب المسرحي الفرنسي بول سكارون (١٦١٠ - ١٦٦٠) بتقليد أسلوب ڤيرجيل الملحمي بعد تجريده من وقاره ، وتحطيم الهالة المحيطة به . وعندما قام الأديب الإنجليزي تشارلز كوتن بترجمة سكارون إلى الإنجليزية في عام ١٦٦٤ ذكر بصراحة في العنوان أنها « بيرليسك » .

والآن أصبح البيرليسك يُغطي الشِّعر والرواية والمسرح وغير ذلك من الأعمال الفنية التي تَظهر فيها العاداتُ والتقاليد والمواقف والشخصيات والأنماط التي تراها في أضواء مُغايِرة زاخِرة بالسخرية والتهكُّم من خلال التقليد المبالَغ فيه والكاريكاتير الصارخ . وقد عرَّف صمويل جونسون فنَّ البيرليسك بأنه الموقف الكوميديُّ الذي ينبع من عدم التناسب المقصود بين الأسلوب والإحساسات التي تثيرها ، أي بين الشكل والمضمون ، أو بين المعالجة والفكرة . فمثلاً يمكن معالجةُ الموضوع التافه بجِدِّيَّة مبالَغ فيها لدرجة تثير السخرية منه ، وهذا ما يسمَّى بالبيرليسك الرفيع ، أو معالجة المضمون الجاد الوَقور بأسلوب هازل زاخر بالاستهزاء ، وهو ما يسمَّى بالبيرليسك الهابط .

وعمومًا فإن هدف البيرليسك يَكمُن في عنصرين : النقد والسخرية ، لكن هذا لا ينفي وجود عنصر التسلية من خلال المفارقات الصارخة . وهذا ينطبق

على كل فنون البيرليسك المختلفة : التقليد الساخر لأساليب الكتاب والمذاهب الأدبية ، والكاريكاتير ، والفن الواقعي الذي يتناقض مع الرومانسيات والمثاليات . فالكاريكاتير – مثلاً – أحد أساليب البيرليسك يهدف من خلال المبالغة الوصفية إلى إبراز ملامحَ معينةٍ وتضخيمها بحيث يحطِّم الملامح والخطوط المعتادة ، لكي يراها الناس في ضوء جديد يوحي بدلالات جديدة يقصدها الفنان . أمّا الفنُّ المُغرِق في الواقعية ، لإظهار تناقضه الحاد مع الرومانسيات والمثاليات ، فيحدَّد استخدامه للبيرليسك في إطار المضمون الأصلي الذي يبقى كما هو ، في حين تُسرِف المعالجة في المبالغة والمفارقة واللغة السُّوقية المُسِفَّة . وأحيانًا تجمع معالجة البيرليسك هذه الفنون الثلاثة في توليفة واحدة ، وأحيانًا أخرى تَستغني عنها تمامًا إذا كانت تستمد مضمونها من الحياة المعيشة بشرط إبراز ملامحها بنفس أسلوب المبالغة والمفارقة ، كما فعل الشاعر الإنجليزي لورد بايرون في تصويره لشخصية دون جوان . ومع ذلك ظلَّت المتعة الأساسية النابعة من البيرليسك كامنةً في إلمام الجمهور بالمَوْضوع الأصلي مَثارِ النقد والسخرية حتى تكونَ المقارنة حاضرة في ذهنه بصفة مستمرة .

ويزدهر فن البيرليسك بصفة خاصة في الفترات التي تسود فيها المدارس الأدبية والاتجاهات الاجتماعية التي تشجِّع الناس على النقد الاجتماعي اللاذع لكل مظاهر حياتهم ، وخاصة عندما تشعر الأغلبية بالعبث الكامن في الأشياء والأفكار والمفاهيم التي كانت مثارًا للإعجاب من قبل . وأفضل مثال مبكِّر على هذا قصائد « السير توباس » التي سخر فيها تشوسر من أساليب الحديث والتفكير المملة الممطوطة التي ميزت القصص الرومانسيِّ في العصور

الوسطى . وبعد تشوسر بقرنين من الزمان خرج الكاتب الإسباني سيرڤانتس بروايته الخالدة « دون كيشوت » التي سَخِرَ فيها من تقاليد عصر الفروسية التي كانت في سبيلها إلى الاندثار في ذلك الوقت ، وكانت الضَّحكات التي أثارها سيرڤانتس سببًا في التعجيل بنهاية الفروسية وكل مثالياتها المفتعلة ورومانسيتها الفارغة . وكانت « دون كيشوت » من القوة والأصالة بحيث اعتُبِرت مثلاً أعلى لكل أجيال البيرليسك التي أتت فيما بعد ، بل إن رواية « دون كيشوت » تعتبر الروايةَ الأم بالنسبة لفن الرواية العالمية التي لم تَعرِف أشكالاً محدَّدة لها قبلها ، وكانت الرِّواية المفضَّلة لدى كل الأوربيين منذ أواخر القرن السابعَ عشرَ ويطول القرن الثامنَ عشرَ .

ويبدو أن مَيل المزاج الإنجليزيِّ لروح الدُّعابة والسخرية والتهكُّم قد أوجد تربة صالحة لازدهار أدب البيرليسك سواء في الشِّعر أو النثر ، ففي قصائد درايدن ، وألكسندر بوب وخاصة « اغتصاب خصلة الشَّعر » ظهرت السخرية من التقاليد الاجتماعية المزيفة ، أمّا الرواياتُ القوطية المسرِفة في العاطفة والتي ظهرت في القرن الثامنَ عشرَ فقد سخر منها الروائيون الإنجليز مثل جين أوستن وبيكوك وثاكري . كذلك تعرَّضت المسرحيات والأوبرات الرومانسية لهجمات البيرليسك .

أمّا مسرحُ البيرليسك فيرجع تاريخه إلى نفس العصور المبكِّرة التي تبلورا فيها فنُّ الكوميديا : فمن حفلات المسخرة والتهريج التي أقامها الإغريق القدامى كنوع من المهرجانات الترويحية ، ظهرت مسرحيات الكاتب الساخر أريستوفانس كنماذج مبكِّرة للبيرليسك الذي جمع التقليد الساخر والكاريكاتير والمفارقة الصارخة . وإذا انتقلنا إلى العصر الإليزابيثي سنجد أن

نماذجَ البيرليسك تقلٌّ ، لكنها تشكِّل علاماتٍ هامة على طريق هذا الفن ، كما حدث لمسرحيتَيْ شكسبير « خاب سعي العشاق » ، « حُلم منتصف ليلة صيف» . ثم جاء جورج فييه في عام ١٦٧١ ليقدِّم مسرحيته الرائدة في فن البيرليسك « البروفا أو التدريبات المسرحية » التي سَخِرَ فيها من المسرحيات الملحمية الزاخرة بالبطولة الصاخبة ، وقدَّم فيها صورة كاريكاتيرية لمسرح درايدن بصفة خاصة ، ولروايات فيلدنغ ومسرحيات شيريدان . وكلها أعمال لاقت نجاحًا جماهيريًا استمر بطول القرن التاسعَ عشرَ بعد ذلك حين تبلورت ملامح البيرليسك كفنٍّ شعبي متميز .

وكان هناك اتجاهٌ في القرن الثامنَ عشرَ لربط الموسيقى بالبيرليسك في الأعمال الأوبرالية التي تسخر من أساليب الأوبرا المسرِفة في الجدية المأسوية . ولاقت هذه العروض نجاحًا ضخمًا ، كما حدث لأعمال جون جاي (١٦٨٥- ١٧٣٢) ، مثل « أوبرا الشحّاذ الشهيرة ». وكانت المسارح الصغيرة المتناثِرة في الأقاليم قد أقبلت على تقديم هذه الأوبرات ، ذلك أن المسارح التي تقدِّم المسرحياتِ الخاليةَ من الموسيقى لا بد من حصولها على ترخيص من الرقابة بذلك . أمّا مسرحياتُ البيرليسك الموسيقية فكانت تدخل بند التسلية والترفيه . وأطلق على هذا النوع من الإنتاج المَسْرَحيِّ اصطلاحُ burletta للتفريق بينه وبين البيرليسك التقليدي . وفي القرن الماضي كان هذا الاصطلاح يُطلَق على المسرحية الموسيقية القصيرة التي تنتمي إلى الفارص الهَزْلي ، كل هذا لتفادي قوانين الرقابة . لكن الفنانين استخدموا نفس حيل البيرليسك وقاموا بالتقليد الساخر لمسرحيّات شكسبير ، ولمواقف التاريخ ، ولشطحات الرومانسية .

وفى أوائل القرن التاسعَ عشرَ تغيَّرت نظرة الجمهور إلى البيرليسك واعتبره فنًا راقيًا له تقاليده الخاصة بفضل الأساليب الراقية التي أدخلها الفرنسيون ، وبفضل التقاليد التي ترسَّخت فنيًا بعد أن تخلصت من كل الوسائل التجارية الر-خيصة التي بَلِيَت بمرور الزمن . لكن نظرًا لأن الفرنسيين كانوا يعانون من نفس قيود الرقابة الصارمة ، فقد لجأوا إلى نوعَين من البيرليسك الموسيقي . الخفيف الجذاب ، الأول : دار حول التقليد الساحِر الخيالي لقصص الجنيات والحوريات ، والثاني : نهض على السُّخرية من المسرحيات الجادَّة المعروضة بالفعل . وقام الفنان الفرنسي ج. ر. بلانشيه بتقديم هذا الفن في إنجلترا ولاقى نجاحًا كبيرًا بفضل المفارَقات الصارِخة التي تُثير الضَّحك من كل القيم القديمة التي تعارَف عليها الناس ، والتي تخلَّصت من كل الحركات السوقية والمواقف الفِجَّة التي تَميَّز بها البيرليسك القديم . وكان هذا بمثابة التمهيد لأعمال جلبرت وسوليفان الشهيرة في مجال الأوبرا الخفيفة ، ولمسرحيات رويرتسون وبنيرو في مجال الكوميديا .

أمّا البيرليسك الأمريكيُّ الحديث فكان الابنَ الشرعي للبيرليسك الإنجليزي القديم . وقد دخل المسرح الأمريكي في مرحلة مبكِّرة ، لكنه كان أكثر تحفُّظًا وتهذيبًا من جهة النُّكات اللفظية السوقية ، أمّا من ناحية التركيز على الجاذبية الجنسية للممثلات والراقصات ، فقد وجد أنه السبب في الإقبال الشَّعبيِّ المنقطع النظير عليه ، من هنا كان تفنُّن البيرليسك الأمريكيِّ في استْعراض أكبر قدر ممكن من أجساد الفتيات الجميلة تحت الأضواء والألوان المبهرة . وقد بدأ هذا الاتجاهُ في أمريكا منذ النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ ، وتطوَّر فيما بعد إلى فِقرات خلع الملابس حتى تصبح الراقصة كما

ولدتها أمها . وبذلك انتقلت أضواء المَسْرح من على الوجوه والعيون إلى السيقان والأرداف . لكن سرعان ما تخصَّصت الكاباريهات والأندية الليلية في تقديم هذه النَّوعية التِّجارية من الإثارة ، وعادت المسارح إلى تقديم الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتقليد الساخر للأعمال الجادَّة والمأسوية والميلودرامية .

وبعد هذا التاريخ الطويل من البيرليسك ما زال النُّقاد يُصِرون على أنه فن عاجز عن إيجاد التعبير الدرامي المُتبلْوِر المتميِّز عن روحه وجوهره . ولعل أفلام وولت ديزني كانت البدايةَ الجادة الراقية للبحث عن هذا التعبير الدراميٍّ المتكامل بعيدًا عن كل الحِيَل الرخيصة المصطنعة . ففي أمريكا بصفة خاصة فَقَدَ البيرليسك شخصيته المتميزة بسبب استيعابه لكل الوسائل التِّجارية التي تجذب الجمهور بأية وسيلة مثل تقديم فقرات كوميدية مُقحَمة ، والسَّحَرة ، والحواة ، والبهلوانات ، والأغاني العاطفية السائدة ، وفي النهاية يعود إلى أغاني الكورس التي بدأ بها العرض ، مع فِقرة نهائية لرقصات هز البطن واستعراض السيقان . وكان الهدفُ من وجود الكورس في أول العروض ونهايته الإيحاءَ بِمَنحِه شخصيةً درامية محددة ، لكنها كانت كلها محاولاتٍ مصطنعة .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى دخل البيرليسك في منافسة مميتة مع فن السينما ، ولم يجد أسلحةً يُحارِب بها معركته سوى الإثارة الجنسية وفقرات خلع الملابس قطعة قطعة (الاستربتيز) والراقصات العاريات ، وخاصة أن أفلام الجنس لم تكن معروفةً في ذلك الوقت ، وكان هذا سببًا في ثورة رجال الدين والأخلاق العارمة ضده ، وقالوا عنه إنه ممارسة للفسق والدَّعارة ولكن

بأسلوب جديد وجماعي . واستمرَّت الثورة الدينية والأخلاقية ضده حتى تَمَّ إصدارُ قانون بتحريمه في عَقد الأربعينيات ، وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية ، حين توارى البيرليسك الجنسيُّ الصارخ في الكاباريهات والأندية الليلية . وبَعْد انتهاء الحرب العالمية الثانية حرص أصحاب المسارح الكبيرة على استعادة الاحترام لفن البيرليسك العريق ؛ وذلك بتقديم المسرحيات ذات التكاليف الضخمة التي تجمع بين الكوميديا الساخِرة والمجموعاتِ الراقصة التي تركِّز على براعة التشكيلات والإيقاعات المثيرة ، في حين توارت الإثارة الجنسية في الخلف . ونجحت التجربة بالفعل واستمرَّ عرض بعض المسرحيات أكثر من عشر سنوات .

وعلى الرغم من تأثُّر المسرح في مصر والعالم العربي بالمسرح الأوربي والأمريكي ، فإن البيرليسك لم يجد الطريق ممهدًا له في المنطقة العربية ، نظرًا لأن تقاليدنا الدينيةَ والأخلاقية لا تَسمح بمثل هذه العروض الناضحة بالجنس والإباحيَّة . ولذلك تأثَّر مسرحنا باتجاهات التراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارص والفودفيل الوافدة من الخارج ، في حين اكتسب مناعة طبيعية ضد تيارات البيرليسك ، وإن كان العرب يستمتعون بمشاهدته عند وجودهم في أوربا وأمريكا . ومع ذلك فهناك تأثيراتٌ طفيفة للبيرليسك على المحاولات التي قدَّمها محمود شكوكو وثريا حلمي ولبلبة وسيد الملاح وغيرهم من فناني المونولوج الانتقاديِّ الساخِر ، وتقليد الفنانين الجادين ، والأغنية الخفيفة التي تَمسُّ عيوب المجتمع دون أن تَجرح أعضاء هذا المجتمع .

الفصل التاسع

الڤودڤيل

(المَسْلاة)

يعود اصطلاحُ « ڤودڤيل » إلى القرن الخامسَ عشرَ عندما كان يُطلَق في فرنسا على الأغاني الشعبية المرتبِطة بشُرب النَّبيذ ومهرجاناته بصفة خاصة . وكانت الأغاني زاخرةً بروح الكاريكاتير الساخر الذي يتهكَّم من الأنماط الاجتماعية الشاذة والطفيلية . ويقال إن هذا الاسم كان تحريفًا للاسم الفرنسي Vau-de-Vire ، أي « وادي النزهة » ، الذي يقع في منطقة نورماندي بفرنسا ، أو voix de ville ، أي أغاني الشارع ، حيث كان أوليڤييه باسيلان يؤلف أغانيه الساخرة التي أرست تقاليدَ فنِّ الڤودڤيل في مراحله المبكِّرة وحتّى أوائل القرن الثامنَ عشرَ ، عندما بدأت بعض مسارح فرنسا في إدخال مثل هذه الأغانيَ في مسرحيّاتها الهزليَّة ، وكانت تسمّى في ذلك الوقت « كوميديا بالڤودڤيل » ، ثم تطوَّر اسم هذه المسرحيات فأصبحت تعرف بالڤودڤيل فقط. وفي القرن التاسعَ عشرَ أصبحت تطلق على المسرحيات التي تتخللها فقرات شعرية مقفَّاة (كوبليهات) تغنّى بمصاحبة الموسيقى . وتجلى هذا الاتجاه بصفة خاصة في مسرحيات سكرايب (١٧٩١ - ١٨٦١) ولابيش (١٨١٥ - ١٨٨٨) .

والآن أصبحت كلمة « ڤودڤيل » تطلق بصفة عامة على أي نوع من أنواع الكوميديا الخفيفة ، التي تحمل بعض المغامرات والمخاطرات التي تقوم بها الشخصيات الرئيسية ، من خلال حَبْكة مُحكَمة سريعة الإيقاع والحركة والحدث . فكانت هذه هي الخصائصَ التي تُميِّز الڤودڤيل على المستوى العالمي، لكن عندما انتقلت الڤودڤيل إلى الولايات المتحدة الأمريكية أخذت شكلاً مشابِهًا لمسرح المنوعات أو الميوزيك هول الذي يهدف إلى التسلية أساسًا، وهذا النَّوع عُرِف بأسلوب محدَّد لأول مرة في إنجلترا . وفي بوسطن عام ١٨٨٣ افتتح ب. ف. كيث مسرحًا يقدِّم مسرحياتٍ مرحة مكوَّنة من فصول متنوعة لا تربطها وحدة الموضوع ، وتهدف إلى تسلية المتفرجين بالأغاني الشعبية والنكات اللفظية والمواقف الهازلة . وفي عام ١٨٨٦ أنشأ مسرحًا آخر كان بداية لسلسلة طويلة لهذه النوعية من المسارح بطول الولايات المتحدة وعرضها . وبمرور أربعين عامًا كان في أمريكا أكثر من ألف مسرح وخمسةَ عشرَ ألف فنان من العاملين في مجال الڤودڤيل ، الذي أصبح من أحَبِّ الفنون الجماهيرية للشعب الأمريكي .

وكان الأمريكيون هم الذي أرسَوا تقاليد فنِ الڤودڤيل الحديث المعروف حاليًا ، وذلك من خلال ممارستهم له على أوسع نطاق شعبي . فقد انتشرت فرق الهواة والمحترفين في المدن النائية وكانت بمثابة معامل تفريخ فناني الڤودڤيل الذي اشتهروا بعد ذلك وخاصة ع ى مسارح نيويورك . وكان المحَكُّ الحقيقي لقدرة هؤلاء الفنانين هو تمكُّنهم من تقديم سلسلة من العروض التي يمكن لكل عرض منها أن يُغطِّيَ سهرةً كاملة . والعروض الناجحة كانت تتوج بتقديمها لِمدة أسبوع على مسرح « بالاس » بنيويورك .

وكان عرض الفودفيل سلسلةً من الفصول المتتابعة ، وكان كل فصل مستقلا تمامًا عن الفصول الأخرى ، بل إن الجمهور كان يمكن أن يحجز تذكرة للفصل أو الفصول التي يفضّلها . ومع ذلك كانت هناك بعض التقاليد والقواعد القليلة التي تحكم تَتابُعَ هذه الفصول ، فمثلاً يحظر تتابع الفصول المتشابهة في الفكرة والمضمون ، وكان الفصل الافتتاحيُّ تمثيلاً صامتًا ، وربما احتوى على بعض ألعاب الأكروبات وعروض كلاب البحر المدرَّبة على القفز والحركات البهلوانية . وكان المقصود بهذه الافتتاحية إتاحةَ الفرصة للمشاهدين الذين جاءوا متأخرين لكي لا يضيعَ عليهم لب العرض الأساسي ، ولذلك كان أهم فصل يقدم قبل نهاية العرض مباشرة . وغنيٌّ عن الذِّكر أن فناني الفودفيل لم يكن لهم بمفردهم القِدْح المُعَلّى في العرض ، بل شاركهم فيه السَّحَرة ، وخبراء للتنويم المغناطيسي ، وقُرّاء الأفكار ، وفرق الكلاب والسيسي المدرَّبة ، و لاعبو الأكروبات ، و الحواة ، و راقصو الباتيناج ، وراكبو الدراجات البهلوانية . هذا طبعًا بالإضافة إلى فرق الرقص والغناء التي تَراوح عملها بين التمثيل الساخر المَرِح والغناء الذي يحمل في طياته التهكُّم من الأنماط الاجتماعية المعروفة ، و الحوار الضاحك الذي يُشبِه إلى حدٍّ كبير قفشات « القافية » في مصر .

ويحلول عام ١٩١٠ في أمريكا أصبح فن الفودفيل الفنَّ المفضَّل لدى كل المنتجين والمموِّلين ، لأنه كان التجارةَ المضمونة في مجال المسرح . لكن هذا جَنى على هذا الفن لأنه سرعان ما تحوَّل إلى مجرد قوالِبَ محفوظة عن ظهر قلب ، وخالية من كل إبداع فني متجدِّد ، وخرج بذلك من مجال الفن إلى مجال الحرفة ؛ مما جعله في منتصف العشرينيات يرزح تحت الضغوط التجارية

والقيود التقليدية التي أوشكت أن تَقضِيَ عليه تمامًا بعد أن ملَّه الجمهور .

لكن مع اختراع الفيلم وانتشار دور السينما التي بدأت تزاحم المسارح في تقديم العروض ، انتقل فنُّ الڤودڤيل إلى السينما حين كانت الأفلام التي تقدَّم صامتة وقصيرة ومن الصعب أن تغطي سهرة كاملة . فلجأ أصحاب دُور السينما إلى فناني الڤودڤيل لكي يقدِّموا عروضهم قبل أو بعد العرض السينمائي ، وخاصة أن معظم دُور السينما كان يملك فرقًا موسيقية تقوم بالعزف بمصاحبة الفيلم ، ولذلك كان من السهل على هذه الفرق أن تعزف لعروض الڤودڤيل . وكانت من أشهر الفرق الموسيقية فرقة سينما وميوزيك هول راديو سيتي في نيويورك ، التي كانت تملك جوقة (كورسا) دائمة ، لها من الجاذبية الجماهيرية ما يزيد على جاذبية الفيلم نفسه . وكانت التقاليد في ذلك الوقت تَنصُّ على تقديم فيلم واحد تعقبه فصول الڤودڤيل التي كان لها مايسترو عُرِف باسم « سيد العروض » . وعندما ينتهي اللاعبون من تقديم فِقراتهم كانوا يهرعون إلى الحانات والفنادق والأندية الليلية ليقدِّموا الفقرات نفسها .

وعندما أغلق مسرح « بالاس » الذي كان رائدًا للڤودڤيل الأمريكي ، انتقل الضوء إلى قاعة قَوس قُزَح « رينبو » في مركز روكفلر الذي أصبح ملتقى فناني الڤودڤيل الكبير وأملَهم في تقديم عروضهم ، هذا بالإضافة إلى مسارح برودواي التي قدَّمت في عروضها بعض فِقرات من الڤودڤيل. وسرعان ما استعاد فن الڤودڤيل حيويته وشعبيته بعد أن تخلَّص جيل الفنانين الجديد من قيود المنتجين والمموِّلين التي أثقلت كاهلهم ، لأنها كانت تهدف إلى الربح التجاري المضمون فقط . وكان هذا دليلاً عمليًا على الحيوية والقوة

الكامنة في روح هذا الفن العريق بحيث لم يندثر مع تقلبُّات الزمن وضغوط الاقتصاد .

ويُرجع بعض النقاد فنَّ الفودفيل إلى الألعاب التي كانت تقدَّم في حَلْبة السيرك الروماني القديم . فعلى الرغم من أن المبارزاتِ والمصارعاتِ الجسدية والاستعراضاتِ العنيفة كانت السِّمةَ المميزة لتلك الألعاب ، فإنه كانت هناك بعضَ الألعاب البهلوانية والعروض المسلِّية التي تحمل كثيرًا من ملامح الفودفيل التي استمرَّت حتى العصور الوسطى ، وحازت اهتمامًا شعبيًا متجدِّدًا . وكانت هناك بعض الحِيَل الشبيهة بالحِيَل الحديثة التي تسعى إلى جذب الجمهور إلى العرض ، مثل لعبة « البنجو » أو المقامرة التي تتم أتوماتيكيًا من خلال الرِّهان عند مدخل دور السينما لجذب المتفرجين . ففي روما القديمة كان الإمبراطور يقوم بقذف رُوّاد المسرح والاستاد بكرات تحمل أرقامًا تشير إلى جوائزَ متعدِّدة ومتنوِّعة . والفائز السعيد من الجمهور هو من تُصيبه الكرة ذات الرقم الرابح .

وبِحُكْم أن الرقص كان من أقدم الفنون الدرامية التي عرَفها الإنسان ، فهذا دليل على عراقة فن الفودفيل الذي ارتبط ارتباطًا وثيقًا ومباشِرًا بالرقص كوسيلة للتسلية والتعبير الفني في الوقت نفسه . والفودفيل بطبيعته فنٌّ مرِن يستطيع أن يستوعب ويستفيد من فنون أخرى ، مثلِ الكوميديا والفارص والباليه والبانتومَيم والسيرك والغناء والموسيقى . . . إلخ . ولذلك لم تستطع السينما – بكل عالميتها وشعبيتها – أن تقضي عليه ، وحتى بعد ظهور السينما الناطقة ، تنبَّأ النُّقاد باندثار الفودفيل ، لكن أفلام التسلية نفسها سرعان ما سارت على نهج فن الفودفيل من حيث تقديمُ كل وسائل الإبهار والإثارة .

وفي العالم العربيّ وخاصة في مصر تأثَّر المسرح إلى حدٍّ كبير باتجاهات الفودفيل في الثلاثينيات والأربعينيّات . ومسارح عماد الدين وروض الفرج كانت الدليل العمليّ على ذلك ، بل إن شخصية كِشكِش بيه عمدة كفر البلاص التي اشتُهِر بها نجيب الريحاني كانت تجسيدًا حيًا لمعظم تقاليد الفودفيل . وكان ذلك ظاهرةً طبيعية لأن مصر كانت تمرُّ بمرحلة الحرب العالمية الثانية ، وكان الفودفيل هو أكثرَ أنواع المسرح رواجًا في وقت الحروب نظرًا لكمية التسلية الضخمة التي يقدِّمها والتي تجعل الناس ينسَون - ولو لفترة قصيرة - همومَ الحرب وأخبارها المزعجة . ولكن هذه التقاليدَ ترسَّخت في مسرحنا حتى يومنا هذا ، وخرج المسرح الكوميديُّ بوجهه التجاريِّ من مرحلة نجيب الريحاني لكي يدخل في مرحلة أكثرَ ضحالة وسطحية وإسفافًا . ولم يحدث أيُّ تغيير إلا استبدال التعريب والتمصير عن الفودفيل الفرنسي بالتعريب عن الفودفيل الأمريكي ، بل بالتمصير عن الأفلام الأمريكية التي لا تَمُتُّ للواقع المصري بِصلة ، ولا عَلاقة لها بالبناء الدرامي في المسرح . وأصبح المسرح الكوميديُّ الحديث قائمًا على النُكات اللفظية ، والفارص الهزيل ، والمفارقة الساذجة ، بالإضافة إلى إقحام الرقصات الاستعراضية والموسيقى الغنائية بهدف جذب أكثر عدد ممكن من المتفرجين . وبذلك أوشك المسرح الجادُّ على الاندثار تحت ضغوط الفودفيل المصري التجاري المعاصر .

الباب الثالث
الرِّواية

الفصل الأول
الرِّواية

الرِّواية من الأشكال الأدبية التي تَحظى بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القُرّاء . ومن السَّهل على أي قارئ عاديٍّ أن يتعرَّف على هذا الشكل الرِّوائي بين الأشكال الأدبية المتعدِّدة . ومع هذا فإنَّه يصعُب على النُّقاد والدارسين إيجادُ مفهوم محدَّد أو تعريفٍ شاملٍ لفنِّ الرِّواية ، نظرًا لتعدُّد اتجاهاته وتطوُّر أساليبه مع توالي العصور المختلفة ، فقد تمكن هذا الفن من استيعاب وهَضْم أنماط كثيرة من الكتابة مثلِ المقالِ والخطابات الشخصية والمذكِّرات والدراسات التاريخية والوثائق الدينية والمنشورات الثورية وأدب الرِّحْلات ، وكُتب الإيتيكيت واللياقة الأدبية الاجتماعية ، وأنماطٍ أخرى من الكتابات النثرية . ونظرًا لأن الرِّواية لم تكن تخضع لمواصفات التمثيل المسرحيِّ أمام الجمهور ، أو حتى القراءة الشفوية التي نجدها في الشِّعر ، فقد استطاعت أن تتفادى القيود المفروضة على كل من المسرح والشِّعر ، فالرواية تنهض على عَلاقة خاصة بين القارئ والكاتب تتيح لها إمكانياتٍ أشملَ من

جهة الاندماج المباشر والشخصي في التجربة النفسية التي عادة ما تتم في جوٍّ يميل إلى الخلوة والوحدة .

ونظرًا لهذه الظروف المتعدِّدة والذاتية التي تُحيط بتأليف الرواية ؛ فقد زاد عدد الرِّوائيين الذين يهتمون بالمضمون أكثرَ من تركيزهم على الأداة الفنية القادرة على توصيله إلى القارئ ، والقارئ الذي لا يهتمُّ بالقيم الجمالية الموضوعية غالبًا ما ينصبُّ اهتمامه فقط على التَّجاوُب العاطفيِّ الذاتيِّ بينه وبين ما يقرؤه في خلوة . ولذلك فالرِّوائي الذي يَحرِص على الشعبية الرخيصة فقط غالبًا ما يُبلوِر كلَّ ما من شأنه دغدغة حواسِّ القارئ ومداعبة غرائزه . وقد نشأ اتجاهٌ قديم في النقد يحلِّل مضمون الرواية كما لو كانت دراسةً اجتماعيةً أو إنتاجًا مكتوبًا ليس له شكل محدَّدٌ . وفي الواقع فإن إمكانية الرواية الواسعة في استيعاب مَضامينَ كثيرةٍ ومتنوِّعة أو تحويلها في بعض الأحيان إلى أداة عمليةٍ لتحقيق أغراض معينة ، كل هذا يرجع إلى مُرونة الشكل واستعدادِه لهضم كل هذه المتناقضات . ومع ذلك نستطيع القول بأن هذه المرونةَ لا تَعني أنه لا يوجَد شكل على الإطلاق ولكنها تعني الحركة العضوية والديناميكية لأيِّ شكلٍ فنيٍّ حتى لا يتحوَّلَ إلى قالَبٍ جامد.

ويعود الشكل الروائي إلى أصله الأول في العصور الوسطى حين اقتصر في بداية الأمر على صيغةٍ مباشِرة لسرد أخبار يُشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثةَ الوقوع ، وفي نفس الوقت عن شخصيات مهمة ومثيرة للاهتمام . أي أنها جمعت في ذلك الوقت بين اللمسات البطولية التي تقترب من الأسطورة وبين الصِّحافةِ الحديثة بما تحويه من أخبار وقعت بالفعل. وقد ساعدت الروايةَ البُدائية عواملُ متعدِّدة على الذيوع والانتشار ، منها اهتمامُ

الشعوب الأوربية بمحو الأمية في مطالع عصر النهضة ، وازدهارُ فن الطباعة الآلية ، وارتفاعُ المستوى الاقتصادي للطبقات المتوسطة التي شكَّلت جمهورًا عريضًا من القُراء . واليوم أصبحت الرواية أهمَّ كِتاب يباع في معظم المكتبات في مختلف أنحاء العالم ، وترجع أهميته إلى أنه لا يقع تحت أيٍّ بند من التخصُّص ، بل يُقبِل على قراءته الجميع من مختلف الأعمار والطبقات والثقافات والمجتمعات .

وقد بدأت الرواية البُدائية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليًا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل وتحوَّلت إلى تشكيل فنيٍّ يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى ، ولذلك تُعَدُّ رواية « دون كيشوت » للكاتب الإسباني سيرڤانتس ، أولَ نموذج للرواية الحديثة ، فهو يبتعد عن التسجيل الحرفيِّ للأحداث ويجعل من الشكل الروائيِّ مَحَكًا لإبراز حقيقة المُثل العليا والفروسيَّة الشهمة التي أغْرِمَتْ بها الطبقات البرجوازية التي كانت تميل إلى النظرة العملية والنفعية ، وبمرور العصور كانت تَبرز دائمًا إلى الوجود حقائقُ جديدةٌ وتطوُّراتٌ فكريةٌ متلاحقةٌ . وحرَصت الرواية دائمًا على مواكبة هذه التطوُّرات واستيعابها و وضعت نفسها في خدمتها كأداة للتعبير الفني المجسِّد للحقائق المجردة . ومن هنا كان التطوُّر السريع الذي يطرأ على الأشكال الروائية ، فكل جيلٍ من الروائيين لم يكن يقنع بالتقاليد التي أرساها الجيل الذي سبقه حتى لا يجدَ نفسه سجينَ قوالب جامدةٍ. وهذه الظاهرة تتضح في روايات الواقعية الأولى التي كُتِبت كصيغةٍ للسخرية من الروايات السابقة أو المعاصرة ، ونجد هنا روايات الكاتب الفرنسي رابيليه الساخرة والصاخبة والتي ضحكت من الروايات الرومانسية التي تنهض على

مغامرات الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة ، وكذلك روايات الكاتبة الإنجليزية جين أوستن التي تسخر من الرواية التي انتشرت في العصور الوسطى .

ولذلك فإن مفهومَ الواقعية في الرواية الأدبية ربما ينحصر في المجهود المستمرِّ والمتأنِّي الذي يبذله جيلٌ بعد آخر لكي يُعَدِّل من الأشكال والأساليب الروائية ؛ حتّى تواكبَ حركة الحياة المتطورة دائمًا . فبعد أن استْطاعت الرواية أن تحلَّ محلَّ الملحمة والسيرة الشعبية وسرد الأحداث ، تحوَّلت إلى نقد القيم البالية والتقاليد المزيفة ، وذلك بوضْعِها تحت ضوءٍ باهرٍ وساخرٍ بحيث يراها القُرّاء على حقيقتها ، ورواية الكاتب الفرنسي فورتيير المعروفة باسم « حدوتة بورجوازية » ، ونظرية الكاتب الإنجليزي فيلدنغ التي توضِّح أن الرواية هي ملحمةٌ كوميديةٌ مكتوبةٌ بالنثر ، كل هذا يُلقي الضوء على التطور الذي حدث للرواية وأبعدها عن الروح الملحمية والرومانسية التي بدأت بها . ورواية « سوق الغرور » للكاتب الإنجليزي ثاكري لها عنوانٌ جانبيٌّ : « رواية بدون بطل » ، وهذا العنوانُ الجانبي يؤكِّد الاتجاه الواقعيَّ الذي لا يُحيط البطل بهالة رومانسية ومثالية مذهلة لأنه ليس من الأهمية بمكان ، بل إن الروائي الواقعي يَستغني عنه في كثيرٍ منَ الأحيانِ ويضع المجتمع مكانه .

ولم تَعُدِ الروايةُ الحديثة تهتم بالمغامرات والأهوال والصراعات الجسدية بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين ، ولذلك تكاد تخلو من الأحداث أو الحوادث ، بمعنًى أدقَّ ، لأن الحادث هو ما يقع للشخصية بينما الحدث هو ما يقع داخل الشخصية أو ما يصدر عنها من تصرُّفات يمكن أن تكون سلوكية ملموسة أو فكرية مجرَّدة ، وقد انصبَّ اهتمام المحدثين على

الحياة الدّاخلية للإنسان كنتيجةٍ لاكتشافات علم النفس ، وأدى هذا إلى ارتباط الرِّواية بالمنهج العلمي الدقيق الذي ينأى عن الصُّدفةِ كعامل من عوامل البناء الدرامي ، وعن الحِيَل الهَزْلية التي لا تهتم إلا بإثارة الضحك ، وعن العناصر الميلودرامية التي تهدف إلى إثارة الدهشة و الرعب و لا شيء غير ذلك . ولذلك بدأت الحَبْكة في التراجُع إلى الخلف وبرزت أهمية دراسة الشخصية من كل جوانبها السَّوِية وغير المسَّوِية على حدٍّ سواء ، ويقول الرِّوائي الأمريكي هنري جيمس إن الشَّخصية ليست سوى التجسيد الحيّ للحدث ، بينما الحدثُ ليس سوى الشَّخصية وهي تتحرَّك وتحيا . وعندما يتكلَّم الرِّوائيون المُحدَثون عن الشخصية فإنهم يقصدون الشخصيةَ الإنسانية بصفة عامة ، بصرف النَّظر عن مركزها الاجتماعيِّ أو ثروتها الاقتصادية ؛ ولذلك نجد ڤيكتور هوغو يمجِّد بطل روايته « البؤساء » وهو مجرد سجين هاربِ ، على حين نجد الرِّوائي الروسي ديستوڤسكي يتكلَّم باحترام وتقديس عن العاهرة المريضة، وبذلك أصبحت الشخصياتُ البطولية من بين ضحايا المجتمع نفسه ، و وقع اللَّوم على عاتِق المجتمع نفسه بسبب قِيَمِه المتغيِّرة التي تطحن الناس مع دوران عجلتها ، أي أن المجتمعَ أصبح يقوم بدور الشِّرير في الرِّواية .

وعمومًا فإن الشخصيةَ هي التجسيدُ الحي للحَبْكة التي تربط بين الخلفية والشخصية ، وبدون الحبكةِ يحدث انفصامٌ بين الشخصية والخلفية ولا يستفيد أحدهما دراميًا من الآخر . ومنذ القرن الثامنَ عشرَ لم تعد الخلفية مجرَّد وصفٍ لمناظرِ الطبيعة من جبالٍ وتلالٍ وسهولٍ وغاباتٍ وبحارٍ ، بل تحوَّلت إلى التركيز على الصِّراع الاجتماعيِّ الذي يتبلور بطريقةٍ مكثفةٍ من

خلال الصراع النفسيِّ داخل الشخصيات . ويتراوح الاهتمام بالشخصية أو الخلفية من روائيٍّ إلى آخر ، فبعض الروائيين يبدأ من الخلفية وينتهي بالشخصية ، بينما البعضُ الآخر يضع الشخصية في خدمة الخلفية التي تتحول بدورها إلى البطل الفعلي الذي يُغطي ظِلُّهُ كلَّ المواقف والأحداث . وهذا المنهج يتبعه الرِّوائيون الذين يركِّزون على الفن الشعبيِّ والملامح المحلية للمجتمع المعاصر . وعندما ازدهرت المدرسة الطبيعية في القرن التاسعَ عشرَ تحوَّلت الشخصيات إلى مجرد ملامح للخلفية العريضة المتحركة خلفها .

ويعتقد الرِّوائي وولتر سكوت أن الخلفيةَ يمكن أن تكون تاريخية أيضًا ، أي مستَمَّدةً من التاريخ البعيد ، ولكنه – مع ذلك – لم يكن رومانسيًا بالمفهوم التقليدي ، بل حاول أن يستفيد من الواقعية التقليدية بِحَشْد خلفيته بعامة الناس من فلاحين وأجَراء كما هي مزدحمةٌ بالملوك والأمراء الذين يقطنون القصور ، وهذا ما يسمِّيه سكوت بالالتزام التاريخيِّ ، لأن التاريخ يصنعه كل من يعيش في عصر ومكان معيَّنَيْن بصرف النظر عن مركزه الاجتماعيِّ ، ولكن مفاهيم سكوت المشوَّشة تمكَّنت من أن تَتبلوَرُ عند الواقعيين الفرنسيين الذين تمكَّنوا من إيجاد منهج أدبيٍّ ونقديٍّ لهذا الالتزام البُدائي : فيقوم ستندال بتأليف روايته الشهيرة « يوميات القَرْن التاسعَ عشرَ » ، ويكتب بلزاك « الكوميديا الإنسانية » التي نعرف أنه استوحاها من روايات « ويفرلي » لوولتر سكوت ، ولكن ستندال لم يلتزم بمجرد التسجيل التاريخيِّ بل استفاد من أبحاث علم الأحياء وخاصةً التي قام بها جوفري سانت هيلير ، ولذلك يُعَدُّ من مؤسِّسي المذهب الطبيعيِّ الذي يربط بين أصل الأنواع وحركة التاريخ الملازِمة لعصره . وبالنسبة لبلزاك فإن « الكوميديا الإنسانية » ليست مجرد

سلسلةٍ متعاقبةٍ من الرِّوايات التي تنتمي إلى نوعٍ واحدٍ ، ولكنها بناءٌ روائيٌّ متكاملٌ يحاول الإحاطة بكل أنواع العلاقات الإنسانية ، سواء تلك التي بين المدينة والقرية ، أو بين الأغنياء والفقراء ، فالصِّراعُ الدراميُّ ليس بين طبائع بشريةٍ مختلفة بقدر ما هو بين خلفياتٍ اجتماعيةٍ متعارِضةٍ . وزولا في تسجيله للتاريخ الطبيعيّ والاجتماعيّ لأسرة واحدة عاشت في عصر الإمبراطورية الفرنسية الثانية ، كان أكثر علميَّةً ومنهجية من بلزاك ، ومع ذلك لم يترك قوانين الوراثة تسيطر على رواياته التجريبية وتُحيلها إلى أبحاث علمية جافة ، ففي روايته « ابنة العم بيتي » ينهض البناء الدراميُّ على الآثار المترتِّبة على الوقوع في الإثم والرذيلة ، ولكن الشخصيات تنبض بالحياة ولا تقول إلا ما تحسُّ به فعلاً .

ويقول الناقد الإنجليزيُّ جون دنلوب في كتابه « تاريخ الرواية » : إنَّ الخطأ الرئيسيَّ الذي وقع فيه إميل زولا هو اهتمامُه المبالَغُ فيه بتسجيل كل تفاصيل الخلفية الاجتماعية ، لدرجة أنه كان كثيرًا ما يترك قلم الرِّوائيِّ ليقوم بمهمة المَسْح الاجتماعيِّ ؛ مما أثَّر على البناء الدراميِّ في رواياته ، وأثَّرَ بالتالي على استمتاع القُراء ، ومع ذلك فقد أصرَّ على نظريته الرِّوائية التي تحدِّد مفهوم الرِّواية بأنها نظرةٌ إلى أوسع رُقعةٍ ممكنةٍ من الحياة ، بشرطِ أن تصلَ إلى أعمق قرار لها ، يُساعِدها في ذلك المنهج العلميُّ الصارم ، ولكن تلاميذ زولا هجروا منهجه عندما بلغوا مرحلة النُّضوج ، وخاصةً التسجيلَ الحرفيَّ للتجربة المعيشة والإحصائياتِ الدقيقةَ والمستنداتِ الرسميةَ والبانوراما الدقيقة العريضة وبقيةَ الخصائص التي ميَّزت المدرسة الطبيعية . فقد فضَّلوا الاختيارَ الفنيَّ على التصوير الفوتوغرافي لكل شرائح المجتمع ، بحيث يتركَّز الضوء

على رقعة ضيقة جدًّا يمكن أن نرى الإنسانيةَ كلها منها ، أو كما قال جي دي موباسان : إن الرِّوائيَّ يجب أن يتعامل مع شريحة اجتماعية واحدة فقط لأن التركيز هو منهجُ الأدب بصفة عامة ؛ ومن هنا نشأت القصة القصيرة التي استفادت كثيرًا من هذا المنهج الذي لم يُطبَّق بنجاح في مجال الرِّواية ، نظرًا لاتساع رقعة السَّرد التي لا تقنع بشريحة واحدة .

وعندما ضاقت الرُّقعة التي يهتمُّ بتجسيدها الرِّوائي - إلى أقصى حدٍّ - تحوَّل الاهتمامُ من المجتمع إلى الشخصية ، شخصيةِ الكاتب وأحاسيسه ، وهنا كانت مرحلةُ الانتقال من الطبيعية إلى الانطباعية ، ومن المجتمع إلى النفس ، ومن الرِّواية إلى الرِّوائي نفسِه الذي فرض ظِلَّه على كل الشخصيات والمواقف بحضوره الدائم في كل جزئيات الرواية . وفي بعض الأحيان كان يقوم بِدَور البطولة والراوي في آنٍ واحد ، مثلما فعل تشارلز ديكنز في « ديڤيد كوبرفيلد » ، أو أن يوكِلَ السَّردَ إلى شخصية ثانوية يختفي خلفها ، كما فعلت إميلي برونتي في « مرتفعات وذرنغ » عندما قدَّمت مديرة المنزل مسز دين لتتحدَّث نيابة عنها . ولا شك في أن استعمال ضمير المتكلم في السرد يمنح الرِّوائيَّ حريةً في الحركة ، ولكنه قد يقضي على البناء الذي يجب أن يتميز بالنظرة الموضوعية ، وقد يؤثِّر على رسم الشخصيات بحيث نراها فقط من خلال نظرة البطل . وقد يَنسى الرِّوائيُّ - في غمرة اهتمامه بنفسه ومشاعره - النظرةَ الموضوعية ؛ بحيث يمكن أن تتحوَّل الرِّواية إلى مجرد ترجمةٍ ذاتية له . وقد أدرك ديكنز هذه الحقيقةَ في روايته « البيت الكئيب » بحيث تَراوح السَّردُ بين ضمير المتكلم والغائب طبقًا لمتطلبات الموقف

الدرامي ، فانطباعاتُ البطلة الساذجة وتسجيل مذكراتها اليومية قد كتب بكل برودة ضمير الغائب وحيادهِ ، بينما ضميرُ المتكلم كان يومِض فقط في الحوار المباشر بين الشخصيات . وهذا مكَّن ديكنز من الاقتراب والابتعاد عن بطلته حتى يراها من كل الوجوه وتحت كل الأضواء ، وبحيث يستطيع استغلالَ أدوات التهكُّم والسخرية منها ، إذا دعت الحاجة إلى هذا فعَلاقة الرِّوائي ببطله ليست مجرَّد تعاطُفٍ وهذا ما يؤكِّده كل من جين أوستن وهنري جيمس ، فالحياة أعرض وأشمل من حدود الشخصيات التي يربط الروائيُّ نفسَه بها ، ويجب أن يقوم بهمزة الوصل بينها وبين الحياة وإلا انقطعت الصلة نهائيًا وتحوَّلت الشخصيات إلى دُمًى متحركة بأصابع الروائي .

وفي أواخر القرن التاسعَ عشرَ لم يقنع الروائيون بمجرد وصف الشخصيات وإبراز وجهة نظرتهم المحدَّدة الواعية ، بل تحوَّلوا إلى إبراز انطباعات الشخصية وإحساساتها الداخلية وما عُرِف بعد ذلك بتيار الشعور ، بحيث تبدو الشخصيةُ حيةً من الخارج والداخل في آنٍ واحد . ولم يهتم الكاتب بمشاعره هو بقدر تجسيده لإحساسات الشخصية ، وبذلك تكون الانطباعية لأول مرة قد تمكَّنت من الموضوعية الفنية بدلاً من التركيز على الذاتية الشخصية للأديب . وحتى لو كانت المشاعر التي تنتاب الشخصية هي مشاعرَ الأديب نفسه ، فيجب عليه أن ينفصل عن الشخصية بحيث تُصبِح مشاعرَها الخاصة بها ، ولكن مارسيل بروست لم ينجح كثيرًا في روايته « البحث عن الزمن الضائع » . وقد أدرك هو نفسُه هذه الحقيقة فكان دائم الاعتذار – بطريقة أو بأخرى – عن شخصيته الطاغية على موضوعية روايته . وقد حاول جيمس جويس تفادِيَ هذا في روايته « يوليسيس » عن طريق

البانوراما العريضة التي تمتدُّ لتغطِّيَ مدينة دبلن كلها ، وعن طريق الغوص في الأعماق لبطله بحيث لم نرَ إلا البطل ، بينما الروائي اختفى تمامًا وراء ظِلِّه العريض والعميق .

وقد أساء جمهورٌ عريض من القُراء فهمَ هذا المنهج الروائي ، بحيث تصوَّروا أن الرواية ليست سوى تسجيلٍ لحياة الروائي ومغامراته . ومن هنا كان انكبابُهم على تتبُّع الحياة الخاصة للكاتب ، ولم يلقَ الأديب الموسوعيُّ سوى الإهمال والإعراض عن أعماله لأنه يجسِّد الجزئيات والخلايا بعيدًا عن ذاته . وقد عانى من ذلك فلوبير وميرديث وترولوب ، لأن جمهور القراء لم يستطع التفريقَ بين الأصالة الأدبية الخالدة والنجاحِ التِّجاري المؤقت . وقد ساعد على عدم التفريق هذا الناقدُ الفرنسي سانت بيف ، الذي أكَّد أن الرواية مجرد حرفة تستغل الفن للوصول إلى الجمهور ، وعلى الروائي أن يعرض بضاعته بالأسلوب الذي يروق للزَّبون بحيث يُرغِّبه في الشراء أو الاطِّلاع . ولكن الزمن أوضح أن الأدب التجاريَّ يخضع لقانون العرض والطلب ، وهو القانون الذي لا يمكن أن تخضع له روح الإنسان التي يتعامل معها الأدب. والأدب التِّجاريُّ بطبيعته لا يهدف إلى الأصالة أو المعاناة لأن هدفه هو الرواجُ ، ولذلك ارتبط دائمًا بِخَلْق عالم وهميٍّ جميل تهرب إليه جموع القراء من وطأة الواقع الجاثم . وغالبًا ما يزخر هذا العالم بالجنس والوهم ، بحيث يمكن أن يتحوَّل إلى إدمان عند القراء ، مما يُعجِزهم عن مواجهة حياتهم ، وهذا ليس من وظيفة الأدب بشيء .

ويوضِّح الناقد ب. م. شيرمان في كتابه « التقاليد والتجريب » أن الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بحركة المجتمع المعاصِر ، فعندما تطوَّر مجتمع

الطبقة الوسطى - الذي اقتنع بالواقعية كمرآةٍ لذاته - أصبحت الواقعية - مع التطور - غيرَ قادرةٍ على سدِّ الاحتياجات الروحية والفكرية والوجدانية للمجتمع ، بحيث أصبحت الحاجةُ مُلِحَّةً إلى ابتكار أنماط روائية جديدة من حيث الشكل ، بحكم أن المضمون قد تغيَّر وتطوَّر . ولكننا لا نستطيع التنبؤ بالأشكال الجديدة مثل الجنين في بطن الأم ، لا نستطيعُ التنبؤَ بملامحه برغم أننا نعلم جيدًا أنه سيولد ويخرج إلى الوجود ، ولكن توماس مان يقول إنه لو حدث تحوُّل من الواقعية والذاتية فلا بد أن يكون تجاه المثالية والموضوعية ، لأن الحياة نفسها تقع بين هذين النقيضَين ولا ثالث لهما ، وفي المثالية والموضوعية يلجأ الأديب إلى الرَّمز والصورة بدلاً من الشرح والتحليل . وهذا ما حدث في الأنواع الأولى البُدائية للأدب العالميِّ بصفة عامة ، فقد بدأت بالأسطورة والآلهة ورموز الخير والشر ، حتى الأدب الأمريكي - أحدث الآداب العالمية - نجده بدأ من نفس النقطة ، وروايات هوثورن وملفيل أكبر دليل على ذلك . وليس من العجيب في أواخر القرن العشرين ، أن يعود الأدب إلى الرمزية والمثالية الموجودتَين في الأساطير القديمة والملاحم الموغِلَة في التاريخ الأدبيِّ لكي يستلهمَ منها الأشكال التي تناسب المضامين المعاصرة .

أمّا عن مستقبل الرواية فنحن لا نستطيع التنبؤَ بشيء لأن هذا في حدِّ ذاته لا يهم كثيرًا ، ولكن الذي يهم أن الفنَّ الروائيَّ استطاع أن يشكِّل ركنًا هامًا في الحضارة الإنسانية التي عاصرها ، لأن إمكانيّاتِه كانت أشمل وأوسع من إمكانيات الأنواع الأخرى ، فقد استطاع أن يشمل الحياةَ الإنسانية كلها بكل تناقضاتها التي تتروح بين أعلى قِمَم العظمة وأعمق سُفوح التفاهة ، كما استطاع هذا الفنُّ أيضًا أن يستوعب أنواعًا متعدِّدة من الأدب وأنماطًا مختلفة

من التطوُّر الاجتماعي ، بحيث جمع بين الفن الجميل بموضوعيته وأصالته وبين التسجيل التاريخي والاجتماعي بفائدته الجمة للدارسين والباحثين . ولذلك يمكن الحكمُ النقدي على الرواية من ناحيتين ، الأولى : من ناحية علم الجمال وإصرارِه على القيمة الفنية للشكل وعَلاقتِه العضوية بالمضمون وتجسيد الحياة المعيشة في كُلٍّ متكامل ، والناحية الثانية : من جهة العلوم الإنسانية وإيمانِها بعمق النظرة واتساعِ الأفُق والالتصاق بالحياة ، وهذه الخصائص كلها تجسَّدت في رواية « الحرب والسلام » لتولستوي ، التي جمعت بين التسجيل والفنِّ في وحدةٍ لا تقبل الانفصام ، فقد جسَّد تولستوي العلاقة بين حياة الأفراد والمصير العام المتربص بهم ، وكذلك العَلاقة بين حركة التاريخ والطبيعة البشرية ، ومن خلال هذا كله تَبلورت الحياة بكل صراعاتها ومتناقضاتها .

تنقسم الروايةُ بصفة عامَّة إلى أنواع رئيسية هي : الرواية الاجتماعية ، والتِّجارية ، والتّاريخية ، والبوليسية ، والسَّيكولوجية ، والسِّياسية ، والدِّعائية ، والفولكلورية . ولا يعني هذا أنه لا توجد أنواع أخرى ولكن هذه هي الملامح الرئيسية للفن الروائي . وتَدْرُس الرواية الاجتماعية أثر الوضع الاقتصادي والاجتماعي في فترة ومكان معيَّنين على السُّلوك الإنساني . وكان بلزاك أولَ من أوضح أهميةَ المال وحيازته على كيان الإنسان ، وتبعه بعد ذلك كينغزلي في رواية « الخميرة » ، ومسز جاسكل في رواية « ماري بارتون » ، وديكنز في رواية « الزمن العصيب » ، وديزرائيلي في « سيبيل» . ونظرًا لارتباط هذه الرِّوايات بالقضايا الاجتماعية المعاصرة ، فقد فقدت معظمها جدَّتها بمرور الوقت ، وأصبحت قيمتها تاريخية ليس إلا . أمّا القيمة

الجمالية فلم تساعد الرواية على الاحتفاظ برونقها لأنها لم تكن كافية ، ولذلك تعالج هذه الروايةُ القضايا الاجتماعية التي تدور حول الطّلاق أو الدّعارة أو التفرقة العنصرية . وإذا زادت حماسةُ الرّوائي أكثر من اللازم ، وقام بمساندة طبقةٍ ضد أخرى أو مبدإٍ ضد آخر ، فإنه يدخل في نطاق الرواية الدّعائية الصريحة ، وبذلك يقضي تمامًا على القيمة الفنية لروايته .

أمّا الروايةُ التاريخية فتهتم بتسجيل الأحداث الفعلية للتاريخ ، ولذلك فإن الوقائعَ والشخصياتِ والخلفية تُستمد كلُّها من الماضي . وتنقسم الرواية التاريخية بدورها إلى ثلاثة أنماط ، الأول : رواية الحقبة التي تقدّم بانوراما عريضةً لفترة تاريخية معينة بكل تفاصيلها وأحداثها وشخصياتها التي غالبًا ما يَقتصر دورُها على مجرد تمثيل الخطوط العريضة للحقبة ، ومن الروايات الأولى في هذا المضمار رواية بارثيليمي « أناكراسيس في اليونان » عام ١٧٨٨ ، ورواية سترات « بلاط الملكة » عام ١٨٠٨ . والنمط الثاني : رواية المزج التاريخيِّ بالخيال وفيها يَهرب الروائي من وطأة الواقع المعاصر إلى أمجاد التاريخ السالف ومغامرات أبطاله الصّناديد ، كما نجد في أعمال ديماس وليتون وسكوت ، وكلها ذات نزعة رومانسية هروبية . أمّا النمطُ الثالث من الرواية التاريخية ، فهو رواية التاريخ الاجتماعي ، وفيها يعكس الروائي أحداث التاريخ الماضي على أحوال مجتمعه المعاصر بحيث تبدو الحياة نابضةً ومستمرة من الماضي إلى الحاضر . وقد اتّبع ثاكري هذا المنهج في رواية « هنري إيزموند » ، وجورج إليوت في رواية « رومولا » ، فهي روايات لا تهرب من الواقع بقدر ما تساعد القارئ على الرؤية الصحيحة والنظرة الشاملة ، وبذلك تبدو فيها العَلاقةُ الحية بين التاريخ والمجتمع أو بين الزمان

والمكان ، فهي ترتبط بالحياة عامة ولا تقتصر على حقبة تاريخية معينة . والروائي في هذا ليس على استعداد للانحياز سواء إلى الماضي أو الحاضر على حساب الآخر . ويقول الناقد بيرن بوم في كتابه « المرشد إلى الحركة الرومانسية » : إن رواية « الحرب والسلام » استغلت التاريخ لبَلْوَرةِ الإنسان وليس العكس ، حتى حواديت وذكريات الطفولة عند الشخصيات التاريخية تحولت إلى قوة خلاقة في الدفع الدراميّ للأحداث .

ويتفق إدوين موير في كتابه « بناء الرواية » مع كل من إ . م . فورستر في كتابه « ملامح الرواية » وهنري جيمس في كتابه « فن الرواية » ، على أن البناء الدراميّ للرواية هو العاملُ الأساسي والوحيد الذي استطاع أن يخلق منها فنًا قائمًا بذاته وله شخصيته المميزة ، ولذلك يجب أن نفرّق بين نوعين من الشكل الفني للرواية ؛ النوع الأول هو : الرواية الملحمية أو البانورامية ، والثاني هو : الدرامية التشكيلية التي تهدف إلى الخلق الفني أولاً وأخيرًا .

فالروايةُ البانورامية ذات حَبْكةٍ هزيلة ومفككة ولا ترتكز على حجر زاوية واحد ، والأحداث تعتمد في تسلسلها على عامل الصُّدفة ومزاج الكاتب الشخصيّ ، وغالبًا ما تأتي في النهاية مفتعلةً لأن الروائي يعجز عن وضع الخاتمة الطبيعية ؛ لأن الأحداث تكون قد صرفته بعيدًا عن الخط الأساسيّ ولذلك يُضْطَرُّ إلى قطعها وبترها بأيِّ شكل ؛ لأنه فَقَدَ سيطرته الدرامية على الشخصيات المتعدِّدة التي تمثِّل نفسَها بقدر تمثيلها لظواهر طبيعية واجتماعية ، ولذلك غالبًا ما تعجز عن شَدِّ انتباهنا وإثارة تعاطفنا .

أمّا الروايةُ الدرامية فتركِّز الانتباه على خط أساسيٍّ واحد يعتمد على

التسلسل المنطقيُّ والتدفُّق الطبيعي للأحداث ، من أول موقف في الرواية تتكشَّف فيه طبائعُ الشخصيات وتفكيرُها وسلوكها الذي يجب ألا يتغير إلا بناءً على احتكاكٍ فعليٍّ وحاسم بالمواقف ، وليس لمجرد التدخُّل الشخصي للكاتب ، وهذا واضحٌ في رواية « النرجسي » لجورج ميريدث ، ورواية « الكبرياء والتعصُّب » لجين أوستن ، حيث لا يَحْدُث أيُّ تطور في الشخصيات إلا عن طريق احتكاكها مع الشخصيات الأخرى داخل مواقفَ مُحكَمةِ التصوير ، ولذلك يَصعب علينا الفصلُ بين الشخصية والموقف . وقد نظر صمويل ريتشاردسون بعين الاحتقار إلى الوَصْف العابر لطبائع الشخصيات وانعكاساتِها ، لأن الروايةَ الدرامية تتعدَّى الوصف السطحيَّ العابر للأشياء إلى التوتُّر الكامِن في النفس البشرية ، وعلى هذا التوتُّر يقوم الصراع الدراميُّ لأية رواية . ويجب أن يهدف الروائيُّ إلى التكثيف والتركيز وليس إلى التوضيح والتحليل ، فالروايةُ هي بؤرة العدسة التي يرى فيها الإنسان حياته في وَمَضاتٍ حادة وسريعة . وإذا كان الكاتب المسرحيُّ يلزِم نفسه أحيانًا بالوحدات الثلاث : الحدث ، والزمان ، والمكان – فليس أقل من أن يُلزِم الروائيُّ نفسه بوحدة الحدث حتّى لا تفقدَ الرواية حدتها وكثافتها ، وعظمة رواية مثل « مرتفعات وذرنغ » تَكمُن في هذا . ومنهج الرواية الدرامية هو الحذفُ وليس الاحتواء ، حذف المسح الشامل للمجتمع والتركيز على قطاع صغير يُتيح للروائي التعمُّقَ وإرساءَ الأساس المتين لإقامة بنائه الدرامي الشامخ، وليس مجرد العرض الفوتوغرافي لأكبر مساحة مسطحة ممكنة ، كما تفعل الرواية البانورامية أو الرواية الملحمية .

وفي المستقبل قد توجد أشكالٌ روائية جديدة لا يمكن التنبؤُ بها ، ولكننا

ستتمكَّن من التعرُّف عليها في حينها وربطها بالتراث الروائي العالمي ، لأن هذا الفنَّ العظيم قادرٌ على استيعاب الحياة وبَلْوَرتِها ، ولذلك يجدد نفسه باستمرار عن طريق تطوير أشكاله وتوليدها حتى يواكبَ تيار الحياة المتدفق والمتجدِّد دائمًا . حتى آخر صيحات اللارواية أو الرواية الضد توضِّح لنا أن هذا النوعَ الثائر والرافض لكل الأشكال التقليدية للرواية أكثرُ حرصًا على تجديد الشكل الروائيِّ وتطويره من الذين يُسانِدون الشكل التقليديَّ ، لا يتجمَّد ويتحوَّل إلى قالَبٍ يَذهب بالرواية بعيدًا عن موكب الحياة .

الفصل الثاني
القِصّة القَصيرَة

ظهرتِ القصةُ القصيرة كشكل أدبيٍّ له خصائصُه الفنية المُتبلورة في القرن التاسعَ عشرَ ، أي أنها فنٌّ حديث لا يزيد عمرُه على قرن ونصف من الزمان ، لكن جذورها الأولى تعود إلى ما قبل ذلك القرن بقرونٍ عديدة ، وإن كان كُتّاب القصة القصيرة قبل القرن التاسعَ عشرَ يظنون أن المسألة مسألةُ قِصَر فقط ، وليست مسألةَ شكل فنيٍّ متميز له شخصيته وكيانه الذاتي . ومع ذلك اقترب بعض هؤلاء الكُتّاب - وإن كانوا قلة - من الشكل الفنيِّ الحديث للقصة القصيرة ، ويبدو أن هذا الاقترابَ كان وليد الصُّدفة أو اللا وعي الذي يعتمد على الحس الفطريِّ عند الأديب ، أكثرَ من اعتماده على الدراسة المستوعِبة لأصول الفن وتقاليده .

وعلى هذا الأساس يُرجع بعض النُّقاد العالميين الجذورَ الأولى للقصة القصيرة إلى قدماء المصريين ، وخاصة كِتابَ الفراعنة المشهورَ « حواديت السحرة » الذي يعتمد على القصص القصيرة المكتوبة بالنثر منذ حوالى أربعة آلاف عام قبل الميلاد . وانتقلت التقاليدُ نفسها إلى الهندوس ، والعبرانيين ، والإغريق ، والعرب ، ولا يوجد دليل تاريخيٌّ على أن هناك اتصالاً بين المصريين القدماء وهؤلاء ، لكن التقاليدَ تتشابه إلى حدٍّ بعيد من حيث اعتمادُ

الحدوتة على موقف واحد أساسي ، ثُمّ محاولة استخراج العِبرة أو الحكمة منه . وشهدت العصور الوسطى في أوربا نماذجَ متأثِّرة بالتقاليد نفسها من خلال الإغريق والعرب .

ثم جاء عصر النهضة لكي تأخذَ القصة القصيرة القديمة شكلاً خاليًا من الأسطورة والسِّحر والأمثال والحكم . ففي القرن الرابعَ عشرَ على وجه التحديد نشأ ما كان يسمَّى « بمصنع الأكاذيب » في روما ، في قصر الفاتيكان الذي يقيم فيه البابا . وكان موظَّفو القصر يجتمعون مساء في قاعة من قاعات القصر على سبيل تَزْجِية وقت الفراغ بعد الانتهاء من عمل النهار الشاقّ ، فقد كان نفوذ البابا في ذلك الوقت يمتدُّ ليشمل أوربا كلها . وسُمِّيت هذه القاعة « مصنع الأكاذيب » لأن الأمرَ فيها لم يقتصر على السِّحر والدُّعابة وتبادل الأخبار والأحاديث ، بل تحوَّل إلى اختراع كثير من القصص الخيالي والطرائف المضحِكة عن الشخصيات الكبيرة والمعروفة . وشهدت هذه القاعة إقبالاً كبيرًا نظرًا لجوِّ المرح والفكاهة الذي كان يروِّح عن نفوس الحاضِرين ، كما حرَصت بعض الشخصيات المرموقة على الحضور حتى يكونوا في مواجهة الألسنة التي ترغب في تناولهم بالسُّخرية والمبالغة الكاريكاتيرية . وكان من نجوم هذه الجلسات عجوزٌ في السبعين من عمره يُدعَى بوجيو ، عَمِلَ أكثر من ثلاثين عامًا سكرتيرًا للبابا ، ويبدو أن وظيفته هذه دفعته - بحكم العادة - إلى تدوين النوادر والطرائف التي سَمِعَها أو التي شارك في حكايتها في جلسات مصنع الأكاذيب . ولا شك أنه في عملية التسجيل قام بتهذيب النوادر والقصص حتى يَسْهُلَ على القارئ الإلمامَ بها ؛ ومن ثم صاغها صياغةً أدبية بوعيٍ يَقِظٍ جعلهُ يطلِق عليها اصطلاح « فاشيتيا » الذي

يشير إلى القصة القصيرة المسلية أو المضحكة .

وكانت أهمية « الفاشيتيا » تَكمُن في أنها تخلَّت عن الحواديت والأساطير التي انتشرت عند قدماء المصريين ، والصينيين ، والهندوس ، والعِبرانيين ، والإغريق ، والعرب ، والتي دارت حول الآلهة والأبطال والوحوش والحيوانات ؛ بهدف بلوغ عِبرة أو مَوعظة أو حِكمة تحضُّ على مكارم الأخلاق . أمّا الفاشيتيا فكانت من النماذج المبكِّرة التي أرست التقاليد الواقعيةَ في الأدب وخاصة أنها أثَّرت في أجيال متتابعة من الكتاب بعد بوجيو ، فمضمونُها مستمدٌ من الحياة اليومية البسيطة ، وشخصياتها عاديةٌ لا ترتفع إلى مستوى الأبطال ولا تهبط إلى قاع الجحيم ، ومع ذلك تهدف إلى التسلية والتشويق برغم حكمتها البُدائية . ولذلك تُعَدُّ الجِدَّةَ الأولى للقصة القصيرة الحديثة .

وفي القرن نفسه (الرابع عشر) وفي إيطاليا أيضًا سجَّل بوكاتشيو قصصه الشهيرة باسم « الديكاميرون » أو « المائة قصة » ، وكانت التسليةُ هدفَه الأساسيَّ منها ؛ نظرًا للظروف الصعبة التي كانت فلورنسا بَلْدَتُه تمرُّ بها . فقد أراد الترويح عن الفلورنسيين بسبب الطاعون الذي اجتاح فلورنسا ، فتخيَّل بعض الناجين بجلدهم من الوباء وقد هرَبوا إلى قصر أحدهم في الريف ، وبدلاً من أن يمرَّ الوقت ثقيلاً متباطئًا وهم في هذه الحالة النفسية الكئيبة قرَّروا أن يقص كل واحد منهم قصة على الآخرين . وكانت القصص هذه المرة طويلةً على النقيض من الفاشيتيا التي نتجت عن جلسات « مصنع الأكاذيب » القصيرة نوعًا ما . ويبدو أن بوكاتشيو كان واعيًا بهذه الفروق فأطلَق على قصص الديكاميرون اصطلاح « النوفيلا » التي اعتنت بالخبر و الحدث

والحبكة ، في حين ركَّزت « الفاشيتيا » على الشخصية كمصدر للفكاهة والتسلية .

وبالطبع ترك بوكاتشيو بصماتِه واضحةً على فن القصة القصيرة القديمة ، حتى كَتَبَ الشاعر والقصصيُّ الأمريكي إدغار ألان پو في عام ١٨٤٢ دراسة تحليلية لمجموعة الروائي الأمريكي هوثورن « قصصٌ قُصَّت مرتين » ، أوضح فيها بصفة عامة طبيعة وشكل ما أسماه « بالسرد النثري القصير » ، وفرَّق لأول مرة بين بناء القصة القصيرة وبناءِ الرواية الطويلة ، وحدَّد بأسلوب نقديٍّ و وعيٍ فنيٍّ الاختلافاتِ الجوهريةَ بين النوعين . فالقصر هنا لا يعني رواية مبتورة أو موجزاً لها ، بل يعني شكلاً ونوعية وأسلوبًا مختلفًا . فكاتب القصة القصيرة يهدف إلى تأثيرٍ منفردٍ ومحدَّد ومركَّز . ولكي يحقِّق هذا الهدف فإنه يخترع الأحداث التي يُلبِسها الكلماتِ التي تنفذ بعد ذلك إلى أعماق القارئ . وعندما يشعر القارئ بوحدة الأثر العام الكليِّ للقصة ؛ فإن الكاتب يكون قد نجح في توظيف الكلماتِ المناسِبة وتجنُّبِ الإطناب في سرد الأحداث ، وغير ذلك من الأدوات الأسلوبية والفنية .

وعلى الرغم من هذا الوعي الفنيِّ الجادِّ الذي عبَّر عنه إدجار ألان بو في مجال القصة القصيرة الحديثة ، فإن كثيرًا من كتابها في القرن التاسعَ عشرَ لم يَلقَوا اهتماما حقيقيًا إلى وحدة البناء الفني فيها ، بل إن اصطلاح « قصة قصيرة » نادرًا ما استعمل ، وكانت أشكال السرد القصصيِّ القصير تسمَّى « حواديت » ، أو « اسكتشات » ، أو « مناظر » ، أو « صورًا » وحتى « مقالات » ، وكان الناقد براندر ماثيوز أول من فرق بين القصة القصيرة كشكل أدبيٍّ متميِّز وبين القصة القصيرة التي عجَز كاتبها أن يستمرَّ في سردها

أطول من ذلك . وبذلك كان كِتاب ماثيوز « فلسفة القصة القصيرة » الذي أصدره عام ١٨٨٥ بمثابة أول تقنين نقديٍّ لفن القصة القصيرة ، بحيث أصبح اصطلاح القصة القصيرة يشير إلى شكل أدبيٍّ جديد تمامًا .

وقد استطاعت نظريةُ إدغار ألان پو في القصة القصيرة أن تَصمُد لاختبار الزمن ، لكن التطوُّرات التي حدثت لهذا الفن سارت في اتجاهات عديدة لم يكن في إمكان بو أن يتنبأ بها . ذلك أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة انحصرت في مجال القصة القوطية الزاخرة بالرُّعب والانتقام والشخصيات الشاذَّة والمغامرات المَغرِقة في الإغراب ، وفي مجال القصة البوليسية التي تَعتمِد على منهج الاستنباط المنطقيِّ الذي يستخدمه بطلها مسيو دوپان في اكتشاف شخصية المجرم . ولا شك أن مسيو دوپان كان النموذجَ الذي ابتكَر كونان دويل على أساسه شخصية شيرلوك هولمز الشهيرة . أمّا اتجاهاتُ القصة القصيرة التي لم يتنبّأ بها بو فقد تمثَّلت في الحركات الواقعية والطبيعية التي ركَّزت في كثير من الأحيان على المضمون الفكريِّ أكثرَ من اهتمامها بالأثر الفنيِّ الذي يَحدث في القارئ ، كما أنها استخدمت العناصر التسجيليةَ والوثائقيةَ بنفس القدر الذي تجنَّبت فيه شَطَحات الخيال المُسرِف ، و وجدت أن الارتباط بالحياة الواقعية أكثر فائدة من الالتزام بمبدإ فنيّ .

من هنا كان المُنطَلَقُ الذي بدأ منه جي دي موپاسان (١٨٥٠ - ١٨٩٣) إنجازاتِه التاريخيةَ في مجال القصة القصيرة . فقد أدرك أنه ليس من الضروريِّ أن يسعى الأديب إلى ابتكار مواقفَ مذهلةٍ وشخصيات غريبة حتى تكون قصته ذاتَ أثر فعّال في القارئ ، بل إن الأديب الأصيل يرى المعانيَ الحقيقية للحياة في الشخصيات البسيطة التي نراها من خلال مواقِفَ عادية . لكن

العِبرة تَكمُن في أن قلم الأديب يجعل الناس يرون هذه الشخصيات والمواقف العادية من زوايا جديدة وتحت أضواء كاشِفة ، حتى يَضعوا أيدِيَهم على الجوهر الإنسانيِّ الّذي غالبًا ما يختفي تحت تَراكُمات ورواسب الحياة الرتيبة المُمِلة التي قد تبدو لأول وهلة خاليةً من أيِّ معنًى .

ويقول رشاد رشدي في كتابه « فن القصة القصيرة » : إن موپاسان كان ينتمي إلى مدرسة العصر من الطَّبيعيين أمثال زولا وفلوبير ، وغيرِهما ممن حاولوا تصوير الحياة في رواياتهم تصويرًا واقعيًا بكل دقائقها وتفاصيلها . إلا أن موپاسان كان يختلف عن هؤلاء في شيءٍ واحدٍ ، فهو يعتقد أن الرواية لا تَصلُح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة الّتي ترى أن بالحياة لحظاتٍ عابرةً قد تبدو في نظر الرجل العاديِّ لا قيمةَ لها ، ولكنها تحوي من المعاني قدرًا كبيرًا . وكان كل هَمِّ موپاسان أن يصوِّر هذه اللحظات وأن يستشفَّ ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المُعيَّن ، فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى موپاسان إلى الحل . إن هذه اللحظاتِ العابرةَ القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبِّر عنها إلا القصة القصيرة .

وكان هذا اكتشافًا خطيرًا ، بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث ، لا لأن القصة القصيرة كانت تُلائِم مزاج موپاسان وعبقريته الفريدة ، بل لأن القصة تُلائِم روح العَصر كله ، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتمُّ بشيء أكثرَ من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة ، ولعل هذا هو السببُ الأول في انتشار القصة القصيرة منذ موپاسان إلى يومنا هذا .

ويوضِّح رشاد رشدي أن الناس رفضوا في بادئ الأمر أن يعترفوا بهذا

النوع الجديد من القصص ، لأنه جاء مختلفًا عن كل ما سبقه من قصص ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيَّرت هذا الرأي فنجد ناقدًا كبيرًا مثل هولبروك جاكسون يكتب بعد موت موپاسان بأعوام قليلة فيقول : إن القصةَ القصيرة هي موپاسان وموپاسان هو القصةُ القصيرة . أي أن موپاسان سجَّل القصة القصيرة باسمه كما يسجِّل المخترِعون اختراعاتهم ، فسارت من بعده على الشَّكل الذي رسمه لها ، ولا غرابةَ في هذا ؛ فالشَّكل الذي اختاره موپاسان للقصة لم يأتِ من باب المصادفة ، وإنما جاء مطابقًا للأغراض التي كان يسعى إليها ولروح العصر التي يمثِّلها .

فقد كان الواضح أن الواقعيةَ الجديدة التي يَدين بها موپاسان ترى أنَّ الحياة تتكون من لحظات منفصلة ، ولذلك فالقصةُ عند موپاسان تصوِّر حدثًا معينًا لا يهتم الكاتبُ بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشَّكلُ الذي اتخذته القصة القصيرة وأكَّده وأبرزه جميع من أتوا بعد موپاسان من كبار كتّاب القصة القصيرة من أمثال أنطون تشيكوف وكاثرين مانسفيلد وإيرنست همنغواي ولويغي بيراندِللو . فمن خلال هؤلاء الرُّوّاد عرفنا أن القصة تَروي خبرًا ولكن لا يمكن أن يكون كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة ، ولذلك يتحتَّم أن تتوافر في الخبر خصائصُ فنيَة معينة حتى يتحوَّل إلى قصة قصيرة . من أهم هذه الخصائص : الأثر الكلي الّذي تكلم عنه إدغار ألان پو من قبل ، ويقصد به أن الخبر الذي ترْويه القصةُ يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه اتصالاً عضويًا يحمل في النهاية معنًى أو أثرًا كليًا نابعًا منها ككل ، كما يتحتَّم أن يكون للخبر بداية و وسط ونهاية بحيث يجسِّد ما يسمى بالحدث . ففي البداية تتجمع كل القوى أو العوامل التي ترتَّب على وجودها معًا موقفٌ معين

نشأ عنه الحدث . وفي الوسط يبدأ الاحتكاك والصراع بين هذه القوى الّتى تتطوَّر إلى سلسلة من المحاور الّتي تُضاعِف من التعقيد والتشابك فيما بينها . وفي النهاية يتم حَسْمُ الصراع عندما تتجمَّع كل القوى الّتى احتواها الموقف أو البداية في نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث ، فهي تنتهي بالضرورة إلى هذه النقطة الّتي يكتسب فيها الحدث معناه . وقد اصطلح النُّقّاد على تسمية هذه النقطة بلحظة التنوير . وهذه الحتمية تعني أن أيَّ كاتب يستغل الصُّدفة في بناء قصته ، لا بد أن يعجز عن تطوير الحدث من نقطة إلى أخرى ناتجة عنها بالضرورة ، ومن ثم لن يكون لقصته بداية و وسط ونهاية .

وتَطوُّر الحدث لا يقتصر على كَيْفِيَّة وقوعه ومكانه وزمانه ، بل يمتدُّ ليشمل السبب الكامن وراء وقوعه ، مما يفرض على الأديب البحث عن هذا الدافع وتجسيده حتى يُبرِّر الأساس الذي أقام عليه قصته . وهذا الواقع يَكمُن في الشخصيات التي فعلت الحدث أو تأثرت به ، إذ إنه لا يمكن تخيل دافع بدون بشر معينين ؛ مما يفرض التوحُّد بين طبيعة الدافع وطبيعة الشخصية المتحرِّكة به أو المتحركة له ، ولذلك يستحيل الفصل بين الحدث والشخصية ، فالشخصيةُ هي الحدث عندما تعمل ، وإذا وصف الأديب الفعل دون الفاعل فإنه يخرج من مجال البناء القصصيِّ إلى ميدان السرد الخبريِّ . ومن هنا كان من العبث أن نلخِّص الخبر الّذي ترويه القصة القصيرة الناضجة ، لأنه جزء عضويٌّ في جسمها لا يمكن فصله بهذه البساطة . كذلك لا يمكن فصل معنى الحدث الّذي تقوم به الشخصية عن المعنى الفنيِّ العام للقصة . فكل قصة تعني ما تعني فقط في نطاق الحدث المعين الذي تجسِّده ، وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقَّق للحدث الاكتمالُ لأن عناصر الحدث الثلاثة وهي الفعل والفاعل

والمعنى ، وحدة عضوية ، لأن المعنى هو الذي يمنح القيمة والدلالة لكل من الفعل والفاعل . أمّا تسجيلُ الحوادث كما وقعت فمن مهمة التاريخ ، في حين يُصوِّر الحدث في الأدب لأنه يَعني للأديب شيئًا معينًا . وكل مرحلة من مراحل بناء القصة لا بد أن تخدم هذا المعنى وتجسِّدَه من خلال الاتساق المنطقيِّ بينها ؛ بحيث تُثير الرغبة في القارئ ، ثم تُشبِعها بعد أن تجلوَ موقفًا معينًا .

وكاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا ، وهو يهتمُّ بتجسيد موقف معين في حياة فرد أو أكثر وليس بتجسيد الحياة بأكملها . ولذلك فإن النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة ، فهي النقطة الّتي يكتسب فيها الحدث معناه المحدَّد الذي يريد الكاتب تجسيده وتوضيحه تمامًا ، ولذلك تسمَّى هذه النقطة « لحظة التنوير » الّتي تضع النهاية الطبيعية والمنطقية للقصة ، وهي الّتي تجعلها قصيرة من ناحية الشكل وليس من ناحية الحجم فحسب . فهناك فرق شاسع بين كاتب القصة القصيرة الواعي بشكلها الفنيِّ وبين الكاتب الّذي يختصر رواية طويلة في صفحات قليلة ، ظنّا منه أنه بهذا يكتب قصةً قصيرةً ، ذلك أنَّ الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع ، أمّا القصةُ القصيرة فتعتمد على التركيز ، والرواية تصور النهر من المَنْبَع إلى المصب ، أمّا القصةُ القصيرة فتصوِّر دُوّامة واحدة على سطح النهر . وتعرض الرواية للشخص من نشأته إلى زواجه أو مماته ، وهي تروي وتفسر أحداثَ حياته من حبٍّ ومرضٍ وصراعٍ وفشل ونجاح ، أمّا القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها تعني شيئًا معينًا ، ولذلك فهي تسلِّط عليها الضوء ، بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا معنى هذه

اللحظة .

ومن الواضح أن القصةَ القصيرة قادرةٌ على مواكبة روح عصرنا وإيقاعه السريع بأسلوب أفضل من الرواية الطويلة ؛ فهي لا تستغرق وقتًا طويلاً في القراءة ، ويمكن نشرُها في مجلة أسبوعية أو حتى جريدة يومية ، أما الرواية فتحتاج إلى تأمُّل أعمق وقدرة على مواصلة القراءة بعيدًا عن مشاغل الحياة اليومية المرهِقة ، وهذا ما لا يتأتّى للكثيرين من أبناء هذا العصر ، ولذلك يفضّلون مشاهدة الرواية في السينما أو التليفزيون على قراءتها . ومن هنا كانت الشعبيةُ الّتي تحظى بها القصة القصيرة على مستوى عالمنا المعاصر كله .

الفصل الثالث
الرِّواية العِلْميَّة

يَتَّفق النُّقاد بصفة عامة على إطلاق اصطلاح « الرِّواية العلمية » على ذلك النَّوع الروائيِّ الذي يَتَّخذ من اكتشافات العلم الحديث واختراعاته مضمونًا له . وإن كانت العَلاقة بين الأدب والعلم في الرواية العلمية تبدو كما لو بدت مصطنَعة إلى حدٍّ ما ، إلا أنها تؤكِّد – على أية حال – التأثيرَ الذي يمارسه التطوُّر العلميُّ في الأشكال الأدبية . فلا يكفي أن يصب الروائيُّ مضمونه العلميّ أو التكنولوجيّ في قالب روائي لكي تُصبِح روايته علميَّة ، بل يتحتم وجودُ العَلاقة العضوية بين المضمون والشَّكل بحيث يُصبِح العنصران شيئًا أو جسدًا واحدًا ؛ ومن ثم فإن الشَّكل الفنيَّ الروائيَّ الذي يَصلح لمضمون رومانسيّ أو شاعريّ لا يمكن أن يحتوي مضمونًا علميًا . وهذه الحقيقة أدركها أخيرًا كتّابُ الرواية العلمية بحيث حاولوا البحث عن أشكال فنية تناسب المضامين الجديدة .

وقد تمثَّلت البداية الحقيقية للرواية العلمية الناضجة في روايات كل من الروائي الفرنسي جول ڤيرن (١٨٢٨ – ١٩٠٥) والروائي الإنجليزي هـ. ج. ويلز (١٨٦٦ – ١٩٤٦) ، فقد قاما بمحاولاتٍ لإدماج العلم في الأدب عن طريق كتابة الرواية العلمية التي تصوِّر أحدث الإنجازات التكنولوجية وما

يمكن أن يصل إليه خيال العلماء . وبالفعل ذهب أبطالُها إلى القمر والكواكب الأخرى ، واستطاعوا الغوص إلى أعماق المحيطات . وبهذا كان ڤيرن و ويلز من أوائل الذين أرسَوا دعائم الرواية العلمية .

ويفخر كثيرٌ من النُّقاد الإنجليز بأن الوصف الذي وصفه ويلز في روايته « أول رجل على سطح القمر » قد نفَّذه نيل أرمسترونغ بحذافيره عندما هبط على سطح القمر كأول إنسان يقوم بهذا الإنجاز التاريخيِّ .

لكن تظلُّ العَلاقة بين العلم والأدب في الروايات العلمية بصفة عامة عَلاقةً لا تُبلوِر الجدلية بين الإنسان والآلة ، وهي القائمة على التأثير والتأثُّر في آنٍ واحد . فالشخصيات في هذه الروايات أدواتٌ لتنفيذ البرنامج العلمي، شأنُها في ذلك شأنُ الآلات التي تتعامل معها ، لأن كل ما يُهِم الروائي هو إبرازُ عنصر التقدُّم العلمي الباهر حتى لو كان خيالاً مَحْضًا لم تثبت صحته علميًا بعد .

أمّا صراعاتُ الإنسان الداخلية وطموحُه وآماله ومخاوفه من الآلة واعتمادُه عليها في الوقت نفسه ، فكلها اعتباراتٌ يمرُّ عليها الروائي مُرورًا عابرًا ، ذلك لأن هدفه هو إبهارُ القُرّاء فقط وهو ليس على استعداد لإدخالهم في معاناة إنسانية هم في غنًى عنها .

على هذا الأساس يمكننا القولُ بأن إلـ سلية هي الهدفُ الأثير للروايات العلمية المثيرة والتجارية . وبهذا لا يختلف هذا النوع من الروايات العلميَّة – في كثير من الأحيان – عن روايات إيان فلمنغ التي تدور كلها حول بطله العميلِ السريِّ المشهور جيمس بوند ، الذي يستخدم التكنولوجيا المذهلة في

تنفيذ مهامِّه السرية الخطيرة وإنقاذ العالم من المجرمين الدوليين الذين يسعون بخُططِهم الشيطانية لوضْعِه تحت رحمتهم .

لكن المفهوم الفكريَّ الشامل للرواية العلمية يتمثَّل في إنجازات الروائي الفرنسي إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) الذي أسهم في ابتداع نظرية « الرواية العلمية » ، وإن كان قد قال : « إن تأمُّل العالَم تأمُّلاً بارداً ، ليس أمراً مرغوبًا فيه ، بل إنه في الواقع أمرٌ مستحيل . » لكنه حدَّد دَور العلم في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة - عندما قال : « إن عصرَنا هو عصر العلم ويَنبغي للروائي أن يطبِّق مُكتشَفات داروين وكلود برنار ؛ نظرية أصل الأنواع ، وقانون الأثر الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة . » لذلك صوَّر زولا في رواياته البؤس الاجتماعيَّ بحيادية علمية حاسِمة بلغت مرحلة القسوة التي لا تَرحم .

ويعلِّق إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » على الفجوة العلمية التي وقع فيها زولا بصفته رائداً للمدرسة الطبيعية في الأدب ، فيقول : « كانت الطبيعيَّة تعتقد أنها تَصِف الظروف الاجتماعية بموضوعية علمية ، لكنها كانت تصف موضوعيةً خادِعة مزيفة ؛ فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروفَ التي يمرُّ بها المجتمع هي الصِّراع بين الماضي والمستقبل ، بل كانت ترى فيها حاضراً ثابتًا لا يتغير . لم تَنظر إليها في حركتها وتحوُّلها ، بل رأت فيها لحظة ثابِتة من الزمن . »

ومع ذلك فقد أكَّدَ زولا على أن يكون الفنان الحقُّ واسعَ الاطِّلاع رَحْبَ الأفق ؛ مما يمكِّنه من إدراك العَلاقة العضوية بين العلم والأدب في إطار من المعرفة الإنسانية الشاملة ؛ ومن ثم يمكنه رؤيةُ الصورة كاملة . لذلك يشكو زولا من أن كُتَّاب عصره يتخصَّصون أكثر مما ينبغي ، ويَنعزلون عن العالم

ويَشتغِلون بالفحص الميكروسكوبي للأدوار الفردية ، بدلاً من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع .

ولذا كانت المهمَّة المُلقاة على عاتق الروائي العلمي الناضج ، والتي تحتِّم عليه تَجنُّبَ سطحيةِ الوصف والتصوير ، عن طريق التركيزِ على العنصر الإنساني في مواجهة الآلة ، والتأكيدِ على أن العلم لا يمكن أن يسير وحده دون إيمانٍ بقيمة الإنسان وبأخلاقياته المرتبطة بهذه القيمة . فقد اخترع العلم الآلة لكي تكونَ في خدمة الإنسان وليس العكس . لكن الذي حدث أنَّ جَبروت الآلة فاق كل الحدود المتوقَّعة ،وأصبح إنسانُ العصر الحديث تحت رحمتها .

في هذا المجال يمكن أن تُضيفَ الرواية إلى الإنجاز العلميٍّ المعاصر، فالعلم بقوانينه الصارمة وأجهزته الضماء قد ينسى في خِضَمِّ تجاربه وانتصاراته الالتفاتَ إلى سعادة الإنسان وأمنه في هذا الكون .

لكنّ جيل الرِّوائيين الذي أتى بعد ڤيرن و ويلز لم يلقَ نجاحهما ؛ ذلك لأن جمهور الرواية بصفة عامة يرغب في التسلية والإثارة قبل أي شيء آخر . وكانت الرواية العلميَّة التقليدية تحتوي على هذين العنصرَين ، لذلك لم يكن الأمر سعيًا وراء الوعي العلميٍّ بقدر ما كان بحثًا عن الإثارة الموجودة في الرواية بصفة عامة . وبذلك دخلت الرواية العلمية الجادَّة في طريق مسدود لعدم عثورها على جمهور أكثر جدية ونضجًا .

ومع ذلك يمكننا أن نُطلِق اصطلاحَ « الرواية العلمية » على روايات جادَّة من نوع آخر استطاعت أن تكوِّن لها جمهورًا عريضًا . فالرواية العلمية ليست

بالضرورة الروايةَ التي تتخذ الإنجازاتِ العلميةَ والاختراعات التكنولوجية مضمونًا لها ، بل هناك الرواية التي تتعرَّض لموقف الإنسان من الآلة بحكم أنها النِّتاج المباشِر للعلم الحديث ، كذلك هناك الرواية التي تمزج عناصر الطبيعة وقواها داخل نسيجها الفنيِّ . إن هذا النوع من الروايات يتطلَّب معرفة شاملة وعلمًا واسعًا من الروائي بنظام المَيْكنة ، وقوانين الطبيعة والأحياء . فمثلاً لم يكن يتسنَّى لروائيٍّ مثلِ هيرمان ميلفيل الأمريكي أن يكتب رواية مثل « موبي دِك » دون أن يكون لديه المعرفةُ العلمية الواسعة بحياة الحيتان في المحيطات وسلوكها وعاداتها المرتبطة بعناصر الطبيعة وتغيُّرات البيئة . وقد حصل ميلفيل على هذه المعرفة العلمية من خبرته العمليَّة فوق سفن صيد الحيتان . وعندما قرَّر كتابة رواية أدبية تتخذ مضمونها من الصراع بين الإنسان وعناصر الطبيعة الوحشية - كما تتمثَّل في الحوت الأبيض - كانت خبرتُه العملية والعلميَّة العمود الفِقريَّ الذي قام عليه بناءُ روايته الشهيرة ، التي أفسحت له مكانةً مرموقة على خريطة الرواية العالمية .

ومن خلال المفهوم نفسِه يمكننا أن نُطلِق اصطلاحَ « الرواية العلمية » على معظم الروايات التي عالجت في أوربا الضغوطَ التي مارستها الثورة الصناعية كإحدى نتائج التقدُّم التكنولوجيِّ في منتصف القرن الماضي ، وهذا يَنطبق مثلاً على بعض روايات ديكنز ومسز جاسكل وترولوب وزولا وبلزاك، بل إن المدرسة الرومانسية الشهيرة في الشِّعر الإنجليزيِّ والتي تزعَّمها وردذورث وشيلي وبايرون وكولردج وكيتس ، كانت هُروبًا إلى أحضان الطبيعة البريئة النقية بعيدًا عن مَداخن المصانع أو هدير الآلات ، وتَدفُّق العادم منها في مجاري الأنهار الصافية . لذلك وصف أندريه موروا القرن التاسعَ عشرَ

بقوله: « إنه عصر العلم الوضعي . العلم الذي وُلِد من الآلات ما لا يزيد في سلوكه عن الأطفال الحمقى . لقد عُقِدت الآمال الكبار المتعدِّدة على علم هذا العصر ، إذ ازدحمت آمال الناس العقلية على أساس أن يجدوا في العلم فكاكًا لأحاجي هذا العالم ، كما ازدحمت آمالهم الاجتماعيةُ على أساس أن يُؤدِّيَ هذا العلم إلى سعادة البشر . . . إلا أن هذه الآمالَ الكِبار أصيبت بخيبة كبيرة ؛ فقد سكرت بعض العقول بنجاح العلم ، فاعتقدت طائفةٌ من الكُتّاب أنها تستطيع تطبيق الأسلوب العلميِّ الجاف في دراسة الإنسان ، واحتقر كثير من الفلاسفة في القرن التاسعَ عشرَ القيمَ الفكرية والأدبية وتغيَّرت نظرة الإنسان إلى نفسه ، فلم يعد يؤمن بسلطانه الخاص ، فكان الضجر وكان الشك . من هنا نشأت الحاجةُ إلى الشعراء والأدباء بعد السيادة المطلقة التي مارسها خبراء العلم – أي نشأت الحاجة إلى رجال يستطيعون أن يَستأنفوا صِلتَهم بجذور المشكلات الإنسانية باستخدام ألفاظٍ وأساليبَ أكثر إنسانية من قبل .

« وعلى سبيل المثال : فإن أوربا تقتل نفسها بسبب لغة يُساء استعمالُها ولم يَحِنْ ، بعدُ ، الوقتُ الذي تُستنبط فيه خصائصَ عصرنا . وإذا لم تكن عواقبنا الخراب ، فإن هذه الخصائص لا تكون بنكران عمل القرن التاسعَ عشرَ، بل الاعتراف بقيمة المعرفة الشِّعرية التي يُضيئها الفكر والعقل ، وهي قيمة لا تقل – بأية حال من الأحوال – عن قيمة العلم ، ذلك لأنهما في حقيقتهما قيمتان متلازمتان . »

هذا هو رأيُ أديبٍ فرنسيٍّ كبير مثل أندريه موروا . إنه رأى أن يؤكِّد حتمية مواكَبة دور الأديب لدور العالِم في فهم الأبعاد المتعدِّدة لمشكلات

العصر. وهذا يذكِّرنا برأي الناقد الشاعر الإنجليزيِّ المشهور كولردج - أحد أعمدة المدرسة الرومانسية في الشِّعر - عندما قال :

« إن الأدب نقدٌ للحياة . والنقدُ يقتضي أول ما يقتضي الفهمَ والاستيعاب؛ ومن ثم أصبح الأديب مطالَبًا بأن يتفهَّم الحياة قبل أن يكتب . وهو لن يستطيع تفهُّمَها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها ، وانخراطِه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدًى ، حتى يُدرِكَ دقائق الحياة وتفصيلاتها ، وحتى يقفَ فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسبِّبة لوجودها ، ومن ثم تتحوَّل القيمة إلى نوعٍ من الخبرة والعلم بها . لذلك فإن العمل الفنيَّ القيم هو ذلك الذي يتم عن خبرة صاحبه والذي يُضيف إلى خبراتنا القديمة مزيدًا من الخبرة .

على هذا الأساس نستطيع القول بأنه إذا كانت الروايةُ العلمية التقليدية تركِّز الأضواء في مضمونها على الجانب العلميِّ والتكنولوجيّ - في حين يأتي الجانبُ الإنسانيّ كعنصر مساعد - فإن الروايةَ العلمية بمفهومها الشامل والواسع تركِّز أساسًا على الخصائص المختلفة المكوِّنة للجانب الإنسانيِّ ، أمّا الجانبُ العلمي فهو عنصر من العناصر الداخلة في المضمون العام للرواية .

ومع ذلك يتحتَّم على الروائي العلمي أن يكون مُتابِعًا لكل ما يَستجِد في العلم ، وأن تكون نظرته شاملةً موسوعية بحيث يقرأ في الكيمياء والطبيعة والأحياء والتاريخ والمجتمع والسياسة . . . إلخ . وهذا ما نجده في الروايات العلمية الناضِجة التي لا تَعتمد على الإثارة وشطحات الخيال فقط . فهي رواياتٌ تجسِّد الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية من خلال الشخصيات الحية المُقنِعة والمواقف الدراميَّة الفعّالة . وهذا الجانب الفنيُّ في

الرواية العلمية لا يتأتّى إلا من خلال الموهبة الأدبية والقدرة الفنية على تحويل المادة العلمية إلى مضمونٍ فنيّ وإنسانيّ يمتزج بالشكل الدراميّ النابع منه .

ومن العوامل التي تَخلق المُناخَ المناسب لميلاد الأديب العلميّ ، التربيةُ العلمية منذ الصِّغر ، بمعنى أن يتحوّل العلم النظريُّ بين صفحات الكتب وفي المدارس والجامعات إلى عِلم تطبيقيّ تنشأ له المعامل وتتوفّر له الأجهزة الحديثة التي تحرِّك عقول النشء وتُثير خيالهم ، بحيث يُدركون علميّا وعمليّا أن كل الإنجازاتِ الإنسانية العظيمة كانت نتيجةً مباشِرة للتّزاوُج بين العقل العلمي والخيال الفني والتجربة العلمية في نهاية الأمر .

ولعل السَّببَ في عدم ازدهار الرواية العلمية في عصرنا هذا ، أن إيقاعَ الإنجازات التكنولوجية والابتكارات العلمية بلغ حدًّا من السرعة والتعقيد ، بحيث وجد الروائي العلمي نفسَه متخلِّفًا عمّا يدور حوله سواء على الأرض أو في البحر أو في الجوّ أو في الفضاء وبين الأفلاك . ففي الماضي كان الزمن الذي ينقضي بين اكتشافٍ وآخَر ، زمنًا طويلاً ، وذلك على النقيض تمامًا مما يَحدث الآن . وهكذا أصبح العلم وأخبارُ اختراعاته نوعًا من الصحيفة اليومية التي تُطالِعنا بأشياءَ رهيبةٍ في سرعة تطوُّرها ، وعلى الأديب العلميّ مواكَبةُ هذا الإيقاع السريع وإلا وجد أدواته الفنية وأسلحتَهُ العلمية قد علاها الصدأ .

وحتى الناشِرون لا يتحمَّسون كثيرًا لنَشْر الرواية العلمية لأنهم يعلمون أن جمهورَها الحقيقيَّ ما زال مقصورًا على صفوة المثقفين الذين يؤمنون بأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ ، وأن الأدب والعلم هما وجهانِ لعُملة واحدة ، أمّا أغلبيةُ جمهور الرِّواية فتفضِّل الإثارة والتشويق ؛ لذا يَعتبر الناشِرون نشر

الرواية العلمية نوعًا من المغامرة أو المخاطرة هم في غنًى عنها . ولن تنتشر الروايةُ العلمية انتشارَ الأنواع الأدبية الأخرى إلا مع مَحْوِ الأمية وانتشارِ الروح العلمية في حياتنا ، عندئذ يمكن للرواية العلمية أن تقومَ بوظيفتها التربوية والتعليمية عندما تُقدِّم معلوماتٍ أو حقائقَ علميةً في ثوب روائي فني للأجيال الجديدة . فهي بطبيعة شكلها الفنيِّ قادرةٌ على إشباع الفضول العلميِّ عند الجمهور .

وهذا الشَّكل الروائي ضرورةٌ فنية تُحتِّمها الحقيقة التي تؤكِّد أن الرواية العلمية هي فنٌّ أدبيّ أولاً وأخيرًا ، أيْ لا بد أن تحتويَ على خصائص الفن الروائي مهما كان مؤلفها عالمًا متفقِّهًا في أسرار علمه . فلا جدوى من وجود رواية علمية لا تَنهض على خصائص الفن الروائي المتعارَفِ عليها ، وخاصة إذا تحقَّق مضمونها ، أيْ إذا تحقَّق الاكتشاف أو التنبؤ الذي تخيلته . فإذا سقطت عن الرواية العلمية صفةُ الفن الروائي وبقيت لها صفةُ المضمون العلميِّ فإنها تفقد كل مبرِّرات وجودها . فالعلم البَحْت موجود عند أهله وفي كتبهم ومعاملهم ، ولسنا في حاجة للبحث عنه في رواية فشلت في أن تكون رواية بالمعنى الفنيِّ لهذا الاصطلاح .

ولعل هذا هو السِّرُّ في نجاح روائي علمي مثل جول ڤيرن ، فقد كان روائيًا يُدرِك أسرار مهنته المتعلِّقة بسرد الرواية ، وتشكيل بنائها ، وترتيب مواقفها ، وتحريك شخصياتها ، وهذه الموهبة جعلتنا نُحِس بكيان الآدميين والأشياء على السَّواء في عالمه الروائيِّ ؛ فهو يَخلق الحياة في مناطقَ لا نعرفها من الأرض ولم نكتشفها بعد ، كذلك يتجلى الريف الفرنسيُّ الجميل كأبهى ما تكون الألوان ، وكأروع ما تكون الصور والمواقف النابِضة بالحياة . وتظهر

مهارةُ ڤيرن – مثلاً – في الطريقة التي يَنتقد بها الرجال الذين لا تربطهم أية صِلةٍ بالمجتمع ، مثل كابتن نيمو . ولعل هذا راجعٌ إلى إتقانه لكتابة الرواية التاريخية والمغامرات ، إلى جانب تأليف الروايات العلمية التي اشتُهِر بها عالميًا .

وكرائدٍ في مجال الرواية العلمية ، لم يكن هدف جيل ڤيرن – كما أشاع بعض النُّقاد – الترفيه عن الشباب وتسليتَهُم بالإثارة المفتعَلة ، فليس من الصعب الإنصاتُ إلى صرخات تحرير الإنسان بين سطور رواياته ، فعلى سبيل المثال نُقابِل شخصية ماتياس ساندروف الذي يجسِّد صورة المواطن الجريءِ المُدافع عن الشعوب المقهورة ، والذي يتوجَّه إليه كلٌّ من يريد الإنصاف من الجَوْر الواقع عليه . وهذه الروح الثورية ظلت عند ڤيرن حتى آخِر أعماله الأدبية ، فقد كان دائِمَ القلق على مصير الإنسان في هذا العالم المتقلِّب . نجده يقول في أول كتبه « خمسة أسابيع بداخل مُنْطاد » (١٨٦٣) : « ستكون فترةً طويلة مؤلمة جدًّا تلك التي تمتص فيها الآلة كل شيء لصالحها ، فالابتكاراتُ والآلات التي يخترعها الرجال سوف تبتلعهم يومًا . وإنني أتوقَّع أن آخر يوم في حياة هذا العالم سيكون ذلك الذي تنفجر فيه الأرض بواسطة مِرْجَلٍ ضخم دَرجةُ غليانِه ثلاثةُ مليارات وحدةٍ جوية . »

وبالإضافة إلى هذه الروح الثورية المتشائِمة ، كانت هناك – بطبيعة الأمر – الروح العلمية التنبؤية ، التي يَعتقد بعضُ النُّقاد والعلماء أنها غيَّرت العالم تغييرًا ملموسًا ، سواء كان ذلك بطريقة مباشِرة أو غير ذلك . فنجد في رواية « الشَّيطان الذي قضى على الأستاذ » للكاتب الألماني كيرت لاساتيز الذي يُعتبَر من أنجب تلاميذ ڤيرن – نجد البَذْرة الخيالية التي ساهمت في

الإيحاء لأينشتاين بفكرة نظرية النِّسبية .

وفي مجال الاختراعات العلمية ما زال ڤيرن قادرًا على إلهام العلماء والمهندسين بكثير من الأفكار المثيرة القابِلة للتطبيق . فسيمون ليك الذي اخترع الغوّاصة ، وألبرتو سانتوس دومون الذي عَمِلَ في ابتكار المُنطاد ، وإدوارد يبلين الذي اخترع نقل الصور على البعد ، وجان كودورنيو الذي اخترع الطائرة العمودية ، كلٌّ هؤلاء وغيرُهم يعترفون أنهم استلهموا أفكارهم العلمية من ڤيرن ، بل إن العلم لم يحقِّق حتى اليوم بعض الأفكار العلمية التي جسَّدها ڤيرن في رواياته . فالجهاز الذي يجمع بين خصائص السيارة والطائرة والغواصة في رواية « سيد العالم » لم يستطع العلمُ تنفيذه حتى الآن ، والمتفجِّر الكيميائي في رواية « في مواجهة العلم » غير موجود حتى اليوم بالرغم من أن مركَّب الزينون (وهو غاز نادر) والأوكسجين يُعطي نتيجة تقريبية .

وإذا كان العالَم قد تغيَّر بفضل جول ڤيرن ، فلا شك أنه ترك عالَمًا من الخيال العلمي والفن الروائي ، أجملَ من العالَم الحقيقيِّ ، ما زال خالدًا حتى اليوم. لذلك كان من الرُّوّاد الذين أثبتوا أن مضمون أيِّ عمل أدبيّ هو مضمونٌ علمي بطبيعته ، أو على الأقل يلعب فيه الفِكرُ العلميُّ دورًا حيويًا . فلا بد أن ينهض المضمونُ على فكرة مستمَدَّةٍ من أحد العلوم المختلفة مثل علم الأحياء ، أو الكيمياء ، أو الفيزياء ، أو الرياضة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو النفس ، أو التاريخ ، أو الجغرافيا ، أو السياسة ، أو الأخلاق . . . إلخ .

ومُهِمَّة الشّكل الفنيِّ للعمل الأدبي تتمثَّل في صياغة هذا المضمون وصَهرِه

في بُوتَقته ، بحيث تَتبلور عَلاقتُه بموقف الإنسان ومدى إسهامه في إسعاده ، لذلك يُعَدُّ الأدبُ الوسيطَ الأمين بين العلم والإنسان ؛ أي أن الأدب هو المؤشِّرُ الذي يوضِّح للإنسان ما إذا كانت التطوُّرات العلمية في اتجاه صالحه أم حادت عن هذا الطريق . فالعلم الذي يتجاهل وجدان الإنسان وروحَه ، ليس سوى طريق التَّدهُورِ الحضاريٍّ للإنسان . من هنا كانت ضرورةُ التنسيق بين العلم والأدب لإيجاد نظريةٍ إنسانية متكامِلة تجاه الكون الذي يعيش فيه الإنسان .

الفصل الرابع
الرِّواية القُوطِيَّة

كان أولَ من استخدم اصطلاحَ « قوطِيّ » ، رُوّادُ الفن في عصر النهضة ؛ لاعتقادِهم أن الأمم التي أغارت على أوربا وهدمت القيمَ الرومانية واستبدلتها بفنونها - لم تكن في نظرهم سوى قبائلَ همجيَّةٍ أيْ قوطيةٍ . ثم أطلق الاصطلاحُ بصفة عامة على معظم فنون العصور الوسطى لكنه لم يَعُدْ يحمل دلالة الهمجيَّة في طياته ، لكن اصطلاحَ الرواية القوطية لم يُعرَفْ إلا في القرن الثامنَ عشرَ . ومن الطَّريف أن الرواية القوطيةَ هي النوع الأدبيُّ الوحيد الذي يمكن تحديدُ بدايته باليوم بل بالساعة ؛ ففي حوالى الساعة السادسة مساء الخامس من يونيه عام ١٧٦٤ ، جلس الأديب الإنجليزيُّ هوراس والبول إلى مكتبه - بعد أن تناول الشايَ المعتاد - ليسجِّل على الورق ما استطاع أن يتذكَّره في غموض من حُلْمٍ حَلَمَهُ في الليلة السابقة . لقد حَلَمَ أنه كان يسير في أحد الحُصون القوطية التي اشتُهِرت بها العصور الوسطى ، وعندما مرَّ بالقاعة الضخمة نظر إلى أعلى فرأى على درابزين درجات سُلَّمٍ هائل ، يدًا عملاقة متدثِّرة بدرع حربيّ . وانهمك والبول في متابعة تسجيل حُلْمِهِ الذي اكتشف أنه اتخذ شكلاً روائيًا يحمل في طياته روحًا ومضمونًا جديدين ، وفي أقلَّ من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو » التي قوبلت

من القُرّاء بحماس منقطع النظير . وكان هذا بمثابة الميلادِ الرسميِّ لفن الرواية القوطية .

لكن في عام ١٧٦٢ نشر توماس ليلاند رواية – دون أن يكتب اسمه عليها – تتخذ مضمونَها الرومانسيَّ من عهد حكم هنري الثالث في إنجلترا ، وكان عنوانُها « لونغزويرد : إيرل سالزبوري » . في هذه الرواية تَبرز معظم العناصر التقليدية في الرواية القوطية ، حيث نقابل الفُرسان المَغاوير والوغد الشّرير الذي يسعى للفوز بالزواج من الكونتيسة إيلا الأرملة الجميلة ، والعبد الخانع الوَقح جراي ذا الخبرة الطويلة في شئون الغزَل والتملُّق ، والذي خان سيدته إيلا خوفًا من بطش رايموند ، والراهب العِرْبيد المستعد للقيام بتأدية طقوس الزواج بعد أن استسلم لخبث الشيطان وغموضه المرعب . كل هذا يحدث في مواجهة بوابة دَيْرٍ أثريٍّ قديم يقطن فيه إخوة رُهْبان يمضون ساعاتهم الهادئةَ الزاخرة بالسلام الروحي ، كلٌّ يصلِّي في صومعته للسماء ، وفي أوقات ما بين الصلوات يقوم بخِدَمات خيرية من أجل إخوته في البشرية . ثم نرى على شاطئ مقاطَعة كورنوول سفينةً شراعية صغيرة ترسو ويهبط منها رجلٌ مرتَدِيًا الثيابَ المتواضعة التي يرتديها الحجاج . ولذلك اعتبر النُّقاد رواية « لونغزويرد » أولَ روايةٍ إنجليزية قوطية تتخذ من التاريخ مضمونًا لها ، في حين اعتَبروا رواية « حصن أوترانتو » أول رواية قوطية تدور حول أحداثٍ رومانسية تنتمي إلى عالم ما فوق الطبيعة .

وفي الخمسين سنةً التي فصلت بين ظهور « لونغزويرد » ونشر روايات السير وولتر سكوت المعروفة باسم « ويفرلي » ، تدفَّقت من المطبعة أعداد هائلة من الروايات القوطية الرومانسية والتاريخية على حدٍّ سواء ، لكننا لا

نجد فيها روايةً مبرَّزة ، لأن معظمها كتب على نمط رواية ليلاند . ومع ذلك كانت رواية « الكَوَّة » التي أصدرتها صوفيا لي في عام ١٧٨٥ بمثابة إرساءٍ للتقاليد الأصيلة للرواية القوطية . فقد استوحت عنوانَها من كَوَّة يتدفَّق منها نهر جوفيٌّ يجري تحت أطلال أوشكت على الاختفاء تحت وطأة الشجيرات الشائِكة . هذا من الناحية الرومانسية الغامِضة ، أمّا من الناحية التاريخية فنجد الملكة إليزابيث ، ودوق ليستر ، ولورد بيرلي ، يُشاركون في صناعة أحداث الرواية .

ويُعَدُّ ت. ج. هورسلي كيرتس من رُوّاد الرواية القوطية الرومانسية ؛ فقد كتب « سِجلات أثرية قديمة » أو « دير القديس أوسوايد » ١٨٠١ ، و « دير القديس بوتولف » أو « القناع القاتم » ١٨٠٦ ، وقد نجح كيرتس في الجمع بين خصائص « لونغزويرد » و « أوترانتو » . وقبل ذلك جاءت كلارا ريف لتكتب في عام ١٧٧٨ رواية « البارون الإنجليزي العجوز » ، التي اعترف والبول بأنها اتجاهٌ جديد في الرواية القوطية ، فَقَدْ قدمت لأول مرة شخصية « الشبح الأليف » الذي يمكن التعاملُ معه كشخصية إنسانية حقيقية ، وبذلك أرست تقاليد عنصرِ ما فوق الطبيعة في الرواية .

ويبدو أن المزاج النفسيَّ لأدباء أوربا في النصف الثاني من القرن الثامنَ عشرَ كان مُشبَعًا بهذا الحنين إلى أجواء العصور الوسطى بكلٍّ ما تَحمله من غموض وإغراب وتحطيم لأسوار الواقع التقليديِّ . ففي العام نفسه الذي أصدَر فيه والبول في إنجلترا رواية « حصن أوترانتو » ، أي عام ١٧٦٤ ، أصدر الكاتب الألمانيُّ س . م . فايلاند روايةً بعنوان طويل : « انتصار العقل على الخيال كما تجسَّد في المغامرات الفريدة لدون سيلفيو في روسالفا ؛

التاريخ الطبيعي الواقعي لكل حدث مُذهِل وَقع » . وترجمت الرواية – بنفس العنوان الطويل – في فرنسا عام ١٧٦٩ ، وفي إنجلترا عام ١٧٧١ .

أمّا عن الأشباح ، والرُّؤَى ، التي ليس لها تفسير ، وتحضير الأرواح ، وأعمال السِّحر والشعوذة ، والأرواح التي تتقمَّص الشخصيات ، والمواقف المرعبة – كل هذا يتصاعد مع تطوُّر السرد حتى نقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجةً طبيعية ومنطقية وعقلانية لكل الأخطاء ، وسوء الفهم ، والخُزَعْبَلات ، والصُّدَف ، والإغماءات الناتجة عن الإحساسات المرعِبة ، وحِيَل الأوغاد الأشرار . فَعَبْرَ ثلاثةِ مجلدات يظل القارئ يلهث بحثًا عن الأسرار المغلَّفة لكل ما يحدث ، ثم يأتي المجلَّد الرابع كي يطفئَ هذه الجذوة المتَّقِدة من الغموض والرعب . ولكن يظل من الصَّعب تصديقُ ما حدث على المستوى الواعي . أمّا على المستوى فوق الطبيعيِّ ، فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصلَ إليه خيال الإنسان .

وهناك ثلاثةُ أسماءٍ تمثِّل القمة التي بلغها الأدب القوطيُّ : مسز رادكليف التي كتبت « أسطورة الغابة » ١٧٩١ ، و « أحداث أدولفو الغامضة » ١٧٩٤ ، و « الإيطالي » أو « اعتراف التائبين السود » ١٧٩٧ ؛ وماثيو غريغوري لويس الذي ألف « الراهب » ١٧٩٦ ؛ وتشارلز روبرت ماتورين ، الذي كتب «ميلموث الهائم » ١٨٢٠ . وكلها روايات تجسِّد مَسْحَةً من الرعب الذي يتحدَّى خيال القارئ ، ويأخذه إلى عالم غريب غامِض يتناقض تمامًا مع العالم الواقعي الروتيني الذي يعيش فيه بالفعل .

ولعل إقبالَ القُراء على الرواية القوطية يرجع إلى أنها تهزُّ مشاعرهم وتخلِّصها من الصدأ الذي يعلوها بفعل تَراكُمات الحياة اليومية ورواسبها .

صحيح أن القارئ يَعرِف سلفًا أن هذه أحداثٌ مستحيلة الوقوع ، وشخصياتٌ لا يمكن أن توجد فعلاً ، لكن ما دام الخيال يشكِّل جزءًا أساسيًا وعنصرًا عضويًا في أي عمل فنيّ ، حتى في تلك الأعمال المُغرِقة في الواقعية ، فلا بأس من أن يحتل الخيال كِيان العمل الفنيّ كلَّه ، وخاصة أن النتيجة الإيجابية تتمثَّل في أحاسيسِ الإثارة والتشويق والترقُّب التي تجتاح القارئ وتؤثِّر في فكره وسلوكه و واقعه بالفعل ، ذلك أنه لا يُعقَل أن التجربة النفسية التي يمرُّ بها القارئ في أثناء القراءة لا تؤثِّر فيه بطريقة أو بأخرى .

ومن الملامح الفنية المميِّزة للرواية القوطية ، المَسحة الرومانسية التي تَغلِب على مضمونها الغارِق في الروحانية الأثيرية البعيدة عن كل الماديات ، والتي تغلِّف شكلها الفنيَّ بطبيعة الأمر . فالأحداث تدور غالبًا في المناطق الريفية النائية ، وفي أركان الجُزر المنعزِلة البعيدة ، وبين أطلال الأدْيِرَةِ المتهدِّمة التي أوشكت على الاندثار . وأصبحت الحصونُ المهجورة ، وأفنيةُ المقابر ، والنافورات الجافة أكثرَ قدرةً على استحضار أحاسيس الماضي وأشباحِهِ من الآثار التي تركها الإغريق والرومان . وتجسَّدت في الأطلال كل رموز الذوق الجماليّ والروحانيّ الرقيق الشامل ، بل وصارت مصدرًا لكل الأحاسيس المرهَفة والتأمُّلات المتأنية العذبة التي تحاول اختراق كِيان الواقع الإنسانيّ ، وُصولاً إلى جوهره . ولذلك يلعب الرُّهبان ، والراهبات والنُّسّاك ، والزاهدون ، والروحانيون ، والمُعتزِلة ، دورًا هامًا في الرواية القوطية . فلا شك أن حياة الأدْيِرَةِ بعزلتها وانعزاليتها تقدِّم مُعادِلاً مناقضًا لحياة المدنية ، ولا يعني هذا أن الأدْيِرَةَ لا تزخر بالحياة والتفاعل الحيّ ، بل هي مجتمع متكامل برغم انفصاله عن المجتمع الأم . ولعل هذا يفسِّر لنا السر في أن كثيرين من

كُتّاب الرواية القوطية كانوا من الرُّهبان والنُّسّاك ، ويفسِّر لنا أيضًا السر في ضخامة هذه الروايات التي غالبًا ما وصلت مجلداتها إلى الأربعة والخمسة . فقد كانت حياة العزلة والتأمُّل والفراغ بمثابة فرصة لإطلاق الأفكار والتأمُّلات والمشاعر إلى آخر مدًى لها ، وهذا المدى لم يكن يَقنع بالمجلد أو الكتاب الواحد . أمّا الروايات القوطية القصيرة فقد اشتُهِرت باسم « الكتب الزرقاء » نظرًا للون الذي تميزت به أغْلِفَتُها .

ويبدو أن الرواية القوطية لم تكن مجرد موجةٍ أدبية مؤقَّتة نتيجةً لمزاج نفسيٍّ طارئ على الحياة الفنية ، بدليل أنها استمرَّت بنفس عناصرها تقريبًا في بعض روايات بالوار ليتون وتشارلز ديكنز ، مثلما نجد في « البيت الكئيب » ، و « آمال كبار » ، و « سر إدوين درود » ، فكلُّها روايات قوطية بمعنى الكلمة وتؤكِّد وجود عنصر الغموض والإغراب عند معظم الأدباء الكبار . يتضح هذا العنصرُ في أشعار ألكسندر بوب ، وروايات الأمريكي هوثورن ، بل وفي الروايات البوليسية التي كتبها كونان دويل ، مثل « شبح باسكرڤيل» . كذلك تمثِّل رواية هيو والبول « برج البحر » نموذجًا من نماذج الرواية القوطية حيث يلعب البرج دوره كأحد الشخصيات الهامة في الرواية .

ومن الواضح أن هذا العنصرَ القوطيَّ كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القُراء حتى قبل أن يتفق النُّقاد والأدباء على استخدم اصطلاح « الرواية القوطية » ، ولذلك يمكن تَتبُّعُه في بعض الأعمال الأدبية التي ظهرت في العصور الوسطى نفسها وحتى منتصف القرن الثامنَ عشرَ حين ظهرت الرواية القوطية . أمّا في العصر الحديث فقد امتدَّ العنصر القوطي ليشمل مسرحياتِ لورد دانزاني ، وروايات مصّاصي الدماء التي التقطتها السينما العالميّة لما تحمِله من إغراب

وإثارة ورعب يتحدَّى شجاعة المتفرِّج . ويَكفي للتَّدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة ، وقصصًا مثلَ « يد المومياء » « وعلامة الرعب » وغيرها .

ومن الطبيعيِّ أن تحتويَ الرواية القوطية على عناصِرَ مليودرامية بارزة ، وخاصة أنها لا تلتزم بالاعتدال في وصف مناظر الرعب وسرد مواقف الإثارة . ولعل هذا التطرُّف كان نوعًا من الثورة على عصر العقل والمنطق الذي ظهرت فيه الروايةُ القوطية على وجه التحديد ، والذي أخضع كلَّ المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكيةِ الصّارِمة ، التي لا تَعترف بالشَّطَحات العاطفية أو الانفعالات الجيّاشة ، ومن ثم كانت الرواية القوطية مُتَنَفَّسًا للانطلاق من قيود هذه الصَّرامةِ الفكرية والفنية . واستبدل الثائرون القوالب الكلاسيكية المتناسِقةَ سواء في العِمارة أو الأدب ، بالأطلال والخرائب والأماكن المظلِمة الرَّطبة والمقابر الأثرية المندثِرة ، بل إن بعضهم أقام منازله على الطِّراز القوطيِّ ، وكتب أشعارًا موجَّهة لأشباحِ نساءٍ فاتنات ، وأرواحٍ هائمة ليس لها وجود .

وكان هذا إرهاصًا طبيعيًا بالحركة الرومانسية التي بزغت من خلال هذه المرحلة الانتقالية بين عصر العقل والمنطق وبين ثورة الرومانسية ضد كل القيود التي صنعها الإنسانُ التقليديّ . ولم يقتصر هذا الإرهاصُ على الرواية ، بل ظهر في الشِّعر أيضًا ، كما نجد في أشعار جراي مثل « مرثية مكتوبة في فناء مقابر كنيسة ريفية » ، وغير ذلك من القصائد المُشبَعة بنوع عَذْب من الحزن الهادئ الدفين . كما قال كولردج شاعر الرومانسية الأكبر :

« غالبًا ما أواصِل المَسير في أحلامي

أعيش مرةً أخرى تلك الساعةَ السعيدة

حين اضطجعتُ فوق الجبل في منتصف الطريق

بجوار ذلك البرج الخَرِب المُندثِر »

ويمكن تقسيمُ هذا الإحياء القوطيِّ إلى أربع مراحل : الأولى تمثَّلت في التقليد المفتعَل لأنماط العمارة القوطية ، والاستمتاع المزيَّف بالتجوُّل بين الأطلال . وتزعَّم هذا الاتجاه في العمارة باري لانجلي ، وفي الأدب بيرسي في كتابه « رُفات الشِّعر الإنجليزيّ » ١٧٦٥ . والمرحلة الثانية في الإحياء الرومانسيِّ الذي بدأ بشِعر سكوت وتأمُّلات وايات . والمرحلة الثالثة في حركة أوكسفورد وربطِ القوطية بالقومية وخاصة في العمارة ، وربط الماضي بالحاضِر ، كما فعل كارلايل في كتابه « الماضي والحاضر » . والمرحلة الرابعة في حركة تجميع واختيار ما يُناسِب الروح الجديدة ، كما فعل راسكين في نقده الفنيِّ ، وستريت في بنائه لدُور القضاء ، ثم حركة ما قبل رافاييل . وما زال الروح القوطيُّ يَسري في الأدب العالمي حتى الآن كدليل على ارتباطه الوثيق بالنفس البشرية ذاتها .

الفصل الخامس
القِصَّة البوليسيَّة

بالرغم من أن النُّقاد ينظرون بكثير من التَّعالي إلى القصة البوليسية على أساس أنها قصةٌ مكتوبة أصلاً للتسلية المؤقَّتة والإثارة المفتعَلة ، فإنها نوعٌ من القصة أثبت شعبيتَهُ الساحِقةَ على مدى قرن ونصف من الزمان ، وخاصَّةً عندما اخترعت السينما في أوائل هذا القرن ، وأقبَلتْ على إخراج معظم القِصص البوليسية التي كتبها الكاتب الأمريكي إدغار ألان پو ، وبعده الكاتب الإنجليزي آرثر كونان دويل الذي ابتدع شخصيةَ المخبِر السِّرِّيِّ المشهور شيرلوك هولمز ومُساعِده دكتور واطسون .

وقبل أن نتتبُّع تاريخ هذا الفن القصصي ، سنحاول إيجاد تعريف له ولخصائصه المميّزة ، فالقصةُ البوليسية تدور أصلاً حول مشكلة معقَّدة وغالبًا ما تكون جريمةَ قتلٍ غامضة كلَّ الغموض ، ولكن هذا الغموض لا بد أن يُكشف في نهاية الأمر بفضل ذكاء المخبِر السريِّ وسرعة بديهته . وهذا الهيكل العامّ يكاد ينطبق على كل القصص البوليسية دون استثناء ، ورغم أنه شكلٌ محدودٌ ومعروف فإنه يتيح الفرصة للقَصّاص لكي يكوِّن حَبْكَته كما يُحِب وكما يرى . والمخبِر السريُّ ليس بالضرورة ضابطًا بالمباحث ، لأنه يكون أحيانًا رجلاً عاديًا ولكنه يتمتَّع بقدر كبير من الذكاء واللماحية ويَهوى حل

الألغاز . وفي هذه الحالة ، يقوم البوليس بتمويله في الجرائم التي اشتُهر بكشف أسرارها. وأحيانًا يكون المخبِر مخبِرًا خاصًا ، يَستأجره كلٌّ من له صالح في كشف شخصية المجرم وتقديمه إلى المحاكمة ، وأحيانًا أخرى يكون المخبِر هاوِيًا لا يقصد من وراء كشف القاتل سوى الاستمتاع بحلٍّ لغزٍ يَستعصي على الرجل العادي . وعلى كل حال فالمهم هنا أن عَصَبَ القصة الرئيسي هو ذلك الشخص الذي لن يهدأ له بال إلا بعد اكتشاف المجرم وحلِّ كل ألغاز الجريمة .

وأهم مؤهِّلات المخبِر السريِّ تتركَّز في الذكاء وسرعة البديهة ، ويُقصَد بالذكاء هنا أنه يملك القدرة على استيعاب موقفٍ بأكمله في سرعة البرق ، أو التقاطِ لمحة سريعة قد لا يلتفت إليها الشخص العاديّ ، وكثيرًا ما يَكمُن الحل كله في هذه اللمحة السريعة ، وهو أيضًا لا تخدعه المَظاهِر التي قد تضلِّل المحقِّق بعيدًا عن الطريق الطبيعي لاكتشاف سر الجريمة . ويستدعي هذا أن تكون حواسُّه الخمس من الحِدَّة بمكان ، فربما كانت رائحةٌ بسيطة هي المفتاحَ الرئيسيَّ للُّغز ، ويجب أن يتسلَّح بالخبث والمكر والدهاء والخداع والكذب والخيال الواسع الذي يمكِّنه من رسم تصوُّرٍ شامِلٍ للجريمة ، بحيث يَضع كل الاعتبارات والاحتمالات والتكهُّنات في مكانها الصحيح ، وأيضًا فاللياقة البدنية مطلوبة حتى يستطيعَ أن يُنقِذ نفسه في الوقت المناسب ، لأن تعرُّضه للخطر احتمال كبير ، وليس من المفروض أن يكون جسمه رياضيًا فحسب ، بل عقله أيضًا ، بمعنى أن كل جريمة تخضع للقياس الرياضيِّ الدقيق الذي لا يترك أية ثُغْرة للنفاذ منه وخلخلته ، فكل سبب يؤدِّي إلى نتيجة من نوع خاص في ملابسات معينة ، ولذلك فالحَدْس لا يَصلح في جميع الحالات ،

وأي خطأ في الحساب مهما كان تافهًا قد يُبعِد حل اللُّغز أو حتى يَطمسه تمامًا.

ويُجمِع النُّقاد على أن الكاتب الأمريكيَّ إدغار ألان پو كان أول من كتب القصة البوليسية بشكلها المعروف حاليًا، وأرسى تقاليدَها ومواصفاتِها في قصة « جريمة شارع مورْغ » التي كتبها عام ١٨٤١ . ونجد على الأقل مواصفاتٍ ستا من المواصفات الأساسية التي أصبحت تُميِّز القصة البوليسية، موجودةً بتحديد و وضوح في هذه القصة لأول مرة، أولاً : الجريمة الكاملة حيث لم يطرأ أيُّ تغيير على غرفة المشرحة، حيث إن أختام الشمع الأحمر لم تُفَضّ . ثانيًا : المتَّهم البريء الذي تتجه إليه كل الشُّبهات في اتفاق عجيب رغم أنه أبعد الناس عن ارتكاب هذه الجريمة . ثالثًا : المخبِرون الذين يحومون حول مكان الجريمة وبدلاً من أن يجدوا مِفتاحًا للسرِّ المغلق يتوصَّلون إلى تفريعات أخرى تَزيد الأمر غموضًا ولَبْسًا . رابعًا : المخبِر الرئيسيّ في الجريمة بعينه اللمّاحة وعقله المتفتّح لكل شارِدة و وارِدة وحِرْصِه على الظهور بمظهر سيد الموقف الواثق من نفسه والذي سيصل إلى السرِّ لا محالة . خامسًا : الشخصية التي تَروي الحادثة في القصة غالبًا ما تكون مُساعِدَ المُخبِر الرئيسيّ الذي يتسم بالغباء النسبيِّ إذا ما قورِن برئيسه، وهو في نفس الوقت يُبدي إعجابه من حين لآخر بعبقرية رئيسه الفذَّة . سادسًا : الشُّبهة التي تبدو مؤكَّدة في بداية التحقيق، وعند انتهائه تبدو بعيدة كلَّ البعد عن الحقيقة المكتشَفة .

وتقول الناقدة الأمريكية دوروثي سايرز : إن الخطَّين الأساسيَّين اللذين شكَّلا القصة البوليسية نبعا من إدجار ألان پو، فالخط الأول هو الإثارة والتشويق، فالأسرار تَتراكم على الأسرار وتزداد الأمورُ تعقيدًا كلَّما تطورت بنا أحداث القصة، وفجأة في الفصل الأخير تتكشَّف كل الأسرار وتنحلُّ كل

الألغاز في سرعة مذهِلة تجعل القارئ يلهث وراءها . والخط الثاني هو إعمال الفكر والعقل في البحث عن القاتل الحقيقيِّ ، أي أن القارئ يُشارِك المُخبِر مهمته خطوة بخطوة ، فغالبًا ما تقع الجريمة في الفصل الأول ، وتبدأ مهمة المخبِر منذ الفصل الثاني بالبحث عن أول مفاتيح الجريمة ، ثم يظل يتنقَّل من مفتاح إلى آخر ، ومعظمها مفاتيح مزيفة أو مضلِّلة ، إلى أن يعثر على ضالته أخيرًا . وطوال رحلة البحث هذه يكون القارئ على علم أولاً بأول بكل تفاصيل التحقيق . وهو في هذا يَستمتع بإحساس الإثارة والتَّشويق ، وفي نفس الوقت يسير تفكيرُه في خطٍّ موازٍ لتفكير المخبِر . وهذان العنصران التشويق والتخمين يَدفعانِ القارئ دفعًا إلى الْتِهام القصة في جلسة واحدة إشباعًا لحب استطلاعه .

وقد خلَف آرثر كونان دويل ، ألان پو ، على عرش القصة البوليسية من خلال سلسلة قصصه الطويلة التي ارتبطت ببطل واحد اشتُهِر باسم شيرلوك هولمز ، وهي السِّلسلة التي بدأت بقصة « تشريح اللون القِرمزي » عام ١٨٨٧ . ولم يكتفِ دويل بتقليد پو ، بل منح قصصه صِبغةً إنسانية ، فبطله المخبِر الأشهر هولمز ليس عقلاً حسابيًا فحسب ، بل إنسانٌ يُحِس ويشعر ويتعاطف ، ومساعِدُه يمتاز بالذكاء أيضًا وعلى استعداد للتَّجاوب مع رئيسه في أية لحظة . إنه يفهم ما يريد دون أن يقوله ، ومُساعِده المعروف باسم دكتور واطسون هو الذي يَقوم برواية القصة على القارئ مما يَزيد إقناعًا بما حدث لأنها رواية شاهِد عِيان . ولم يقتصر الأمر على هذا التطوُّر الذي أحدثه دويل ، بل تَطوَّر إلى استعمال التكنولوجيا الحديثة في أعمال التشريح والتحليل ؛ فلم يعد ذكاء شيرلوك هولمز هو الأداةَ الوحيدة لحل اللُّغز ، بل

ساندته في ذلك الكيمياء والطبيعة والطِّب وعلم النفس . وإلى دويل يَرجِع الفضلُ في إنشاء علم الجريمة ، لأن الأمر لم يَعد يَعتمِد على « فهلوة » المخبر ، بل أصبح عِلمًا له قواعِدُه وأصوله .

وقد طوَّر هذا الاتجاه فيما بعد القصّاصُ الإنجليزيُّ أيان فلمنغ ، عندما كَتب سلسلةَ قصصِه البوليسية التي دارت حول مغامرات المخبر الأشهر 007 جيمس بوند ، وهي القصصُ التي تحتوي على الكثير من الإنجازات العلمية الباهِرة من صواريخ وسفن فضاء وعربات تطير في الجوّ وتطفو على سطح البحر . ولكن خيال فلمنغ يتميَّز بالتطرُّف الذي قد لا يقوم على أساس علميّ ، بينما حرَص كونان دويل على الالتزام بالمنهج العلميّ ، فجاءت قصصُه أكثر معقولية من قصص فلمنغ ، فقد كان جيمس بوند قادِرًا على الإبهار ولكنه لم يستطع إقناعنا .

ونظرًا للرَّواج الشعبيِّ الذي لاقته قصص پو و دويل – فقد دخل الميدان الكثيرون من الراغبين في الثراء ، وساعدهم في ذلك الشكلُ المحدود الذي تتخذه القصة البوليسية دائمًا ، فليس هناك ابتكارات أدبية أو اتجاهات فلسفية تَستدعي الاطِّلاع الواسع والدراسة العميقة . وهؤلاء الكُتّاب جَنَوْا على القصة البوليسية وأحالوها إلى مجرَّد لغزٍ مطلوبٍ حلُّه دون دراسة وبَلْوَرة للشخصيات الداخلة في هذا اللغز أو تطوير منطقيّ للمواقف . وقد امتلأت أكشاك الصُّحف في أوربا وأمريكا في مطالع هذا القرن بهذه القصص التي بلغت عشراتِ الألوف ، فكانت تصدر منها مئات كلَّ أسبوع ، وقد لاقت رواجًا كبيرًا وخصوصًا بعد اختراع السينما والتليفزيون ؛ فقد تحوَّلت إلى مسلسلات سينمائية وتليڤزيونية ، ولكنها لمجرد التسلية الوقتية ؛ ولذلك

انتهت بمجرد قراءتها أو مشاهدتها ، ولم تَترك أثرًا في الأدب العالميّ ، برغم أن الكثير منها ما زال ينتج حتى الآن وخاصة في التليفزيون ، من أمثال مسلسلات « الهارب » و « القديس » و « قسم البوليس » . . . إلخ . وهي مسلسلاتٌ أقبَل عليها الجمهور عندما عرضها التليفزيون ولكنه نسيها بمجرد انتهاء عرضها ، فهي مجرد « موضة » مؤقَّتة تعتمد على مزاج الجمهور ورغبته في التسلية السريعة ، وهي في هذا لا تَزيد عن لعبة الكلمات المتقاطعة التي انتشرت في جميع أنحاء العالم في هذه الأيام .

ولم تقتصِر القصة البوليسية على الأدب الأمريكي والإنجليزيّ فقط ، بل غزت القارةَ الأوربيةَ كلها وخاصة فرنسا التي اشتُهِر فيها قَصّاصون من أمثال جابوريو وجاستون ليروكس وموريس لبلان ، الذي ذاع صيتُه بفضل شخصية أرسين لوبين ، وفي بلجيكا لمع اسم جورج سيمنون ، كما نجد رودلف شنايدر في ألمانيا ، ولكن أكثرَهم عالميةً هو لبلان مبتكِر شخصية أرسين لوبين الذي تُرجِمت معظم مغامراته إلى العربية ، والذي عُرِف بلقب اللص الظريف ، وهو في الواقع لم يكن لصًا دنيئًا ، بل كان مُناصِرًا للضعفاء منقِذًا للبؤساء في ضيقاتهم . ولم يكن يَعترِف بالتقسيم الطَّبقيّ للمجتمع ، بل كانت خفة يده وسرعة بديهته وذكاؤه الخارق سببًا في وقوع كثيرات من فاتنات المجتمع الباريسيّ في غرامه ، ولكنه كان يُحكِّم عقلَه في كل شيء ، ولذلك لم يكن يقع في يد البوليس ، وإذا وقع فلن توجد الأدلة الكافية ضده ؛ مما يُجبِر البوليس على إطلاق سراحه . وفي الواقع لم يشأ لبلان لبطله الأثير أن يُعاقَب على سَرِقاته لأن الدافع كان خيرًا ، وقد لا يتفق الكثيرون على هذا التبرير الأخلاقيّ ، ولكن شخصية أرسين لوبين الساحِرة الجذابة

خلبت لُبَّ النساء والرجال في أواخر القرن الماضي ، وأقبلوا على قراءته في نَهَمٍ بالغ ، ولم يَقتصِرِ الأمرُ على هذا بل تُرجِمت قصص أرسين لوبين إلى معظم لغات العالم . وفي أيامنا هذه ما زال المراهِقون يُغرمون بالاطِّلاع على مغامراته ، وكلنا يذكر الصورة الفكاهية للتلميذ الذي يجلس في غرفة مكتبه بالمنزل يتظاهر بالقراءة والدراسة الجادة ، على حين يقرأ في الحقيقة إحدى قصص أرسين لوبين المخبَّأة تحت المكتب وفوق قدميه ، على سبيل الاحتياط ، إذا دخل أبوه فجأة لكي يطمئن على مدى تحصيله الدراسي .

وكانت أجاثا كريستي أولَ قصّاصة بوليسية تكتب للمسرح ، وقد حاولت الارتفاعَ بمستوى القصة أو المسرحية البوليسية إلى آفاق الأدب الكلاسيكيِّ لكي تُنقِذَها من المستويات التِّجارية الرخيصة ، التي بلغتها عقب الحرب العالمية الأولى ، وهي تُؤمِن أن القصة البوليسية فنٌّ راقٍ يُساعِد على تنمية الذكاء وتطوير المقدرة على التفكير والتخمين والاستنتاج . والمتعة التي يُمارِسها القارئ أوالمتفرج في حلِّ سِرِّ الجريمة لا تقل عن متعة لاعِب الشِّطْرنج الذي يَشحذ تفكيره من أجل الانتصار على خَصْمه ، وليس القاتِلُ هنا هو خَصْمَ المخبِر السريِّ أو القارئ ، ولكنه سِرُّ الجريمة نفسُه الذي يحرِص على الاختباء كلما حاولت الأضواء الوصول إليه . والقاتِل في قصص أجاثا كريستي و مسرحياتها هو آخِرُ مَن يُشتبَه فيه لرقته و دَماثة أخلاقه وثقافته العالمية ؛ و قد أصبحت بعض مسرحياتها من معالم الأدب العالميِّ من أمثال « شاهد إثبات » و « المِصيدة » ، التي ما زالت تمثَّل على أحد مسارح لندن منذ عام ١٩٥١ دون انقطاع ، وأصبحت من معالم لندن السياحية التي يحرِص على رؤيتها كل من يزورها . وقد أنتجت للسينما العالمية معظم قصصها ، لأنها لاقت نجاحًا جماهيريًا على المستوى العالمي ، وقصصها تدور في جوٍّ

هادئ بعيد عن الصَّخَب والضجيج ، حتى تمنح الفرصة للقارئ أو المتفرج لكي يفكِّر في تُؤَدة وصبر .

وبلغت القصة البوليسية قِمَّة شعبيتها على يد إيان فلمنغ القصّاصِ الإنجليزيِّ الذي مات قبل أن يشهَد الأمجاد السينمائية التي نهضت على قصصه ، ولمع فيها النجمُ الأيرلنديُّ شون كونري في دور العميل السري جيمس بوند ، وأشهر قصصه هي « دكتور نو » و « غولدفنغر » و « كرة الرعد » و « في خدمة جلالة الملكة » و « أنت تعيش مرتين فقط » و « الماس إلى الأبد » . وكلها تعتمد على نفس الشَّكْل التقليديِّ للقصة البوليسية ، ولكن مع بعض التنويعات والحِيَل التي يُقصَد بها الإبهار أولاً وأخيراً ؛ فجيمس بوند هو مخبِر سريٌّ من سكوتلانديارد ، أرسلته العنايةُ الإلهية لإنقاذ البشرية من المجرمين العُتاة الذين يَنوون التدمير أو التحكُّم في مقدراته من أجل تحقيق أغراضهم الدنيئة ، فالمجرم في « دكتور نو » رجلٌ من جنوب شرقيّ آسيا ، توصَّل إلى سر قنبلة رهيبة يريد أن يُفنيَ بها العالم إذا لم يرضخ لرغباته . ونفس الفكرة تتكرر في « غولدفنغر » عندما يُحاوِل المجرم العالميُّ مهاجمة فورت نوكس الذي تقع فيه الخِزانة الأمريكية حتى يَستوليَ على الذهب ويتحكَّم في مقدَّرات العالم الاقتصادية . ونفس الخط يستمرُّ في كل قصص فلمنغ دون استثناء ، ولكننا نلحظ أن أعوان المجرم دائمًا ما ينتمون إلى جنس غير الجنس الأبيض ، فإمّا ينتمون إلى الجنس الأصفر أو الزنجي ؛ مما يدلُّ على نظرة فلمنغ العنصرية التي تعتقد أن خَلاصَ البشرية يقع على عاتِق الجنس الأبيض ، الذي يمثِّله جيمس بوند بذكائه الخارق وشجاعته الأسطورية ، وهو أيضًا من الوسامة بمكان بحيث تتهافت عليه نساءُ العالم

من كل حَدَب وصَوْب ، وعُنصر الإبهار يَكمُن أيضًا في الاختراعات العلمية الحديثة والإنجازات التكنولوجية الخيالية التي تُيسِّر لجيمس بوند أن يفعل كل ما يريد في أيِّ مكان وفي أية لحظة ؛ والقارئ بالتالي يُشارِكه مغامراتِه ويَطير معه على أجنحة الخيال ، ومن هنا كانت الشعبيةُ الساحِقة التي لاقتها شخصيةُ جيمس بوند في الستينيّات الماضية لدرجة أن قلَّده كُتّاب آخرون فابتكروا شخصية المخبِر السِّرِّيِّ مات هيلم التي مثَّلها في السينما النجم دين مارتن ، وشخصيةَ العميل السِّرِّيِّ مستر سولو التي تخصَّص في القيام بها الممثل روبرت ڤون .

والقصة البوليسية لا تهدف إلى التسلية فقط ولكنها ذات مغزًى أخلاقيٍّ واضح يؤكِّد أن الجريمة لا تُفيد ، فمن النادِر أن نجد قصةً بوليسية تنتهي بانتصار المجرم أو العجز عن اكتشاف سر الجريمة ، لأن المتعة كلَّها تَكمُن في اكتشاف هذا السر. وقد قال مخرج الرُّعب المشهور ألفريد هيتشكوك : إن القصة البوليسية هي خيرُ أداة لإظهار بشاعة الجريمة حتى لا يُفكِّرَ أحد في ارتكابها إذا راودته نفسه . وقد حرَص على إبراز هذا الجانب البَشِع والمُرعِب في أفلامه من أجل إحداث ما أسماه بالصَّدمة الكهربائية حتى يرى المشاهِدون الإجرام على حقيقته ، وهو لهذا يتدخَّل بنفسه في السيناريو والقصة لإبراز هذا الجانب . وقد حرَص على أن يؤلِّف مسلسلاتٍ تليڤزيونية خاصة به لكي يوضِّح أن المجتمع هو الذي يُنمِّي العوامل المختلفة في نفسية المجرم ، بحيث يدفعه إلى ارتكاب الجرائم ، فالمجرم في نظره إنسانٌ مريض ذو نفسية معقَّدة ، وإذا كانت مهمة رجل الشرطة هي البحث عن المجرم ، فيجب أن تكون مهمة عالِم النفس والاجتماع هي البحثَ عن السبب الذي دفع بهذا الشخص إلى

طريق الإجرام .

وفي مصر حاول محمد كامل حسن المحامي أن يكتب القصة البوليسية ، واستمرَّ فترة ليست بالقصيرة قدَّم فيها أعماله من خلال الإذاعة والسينما ، وكان يَستخلِص مضمونها من مِلفات عمله كمحامٍ ؛ ورغم أنه كان ناجحًا إلى حدٍّ لا بأس به ، فإنه هجر هذا الفنَّ منذ مطلع الستينيات ، ولم يحاول أيُّ كاتب آخر أن يستأنف هذه المهمة ، وخاصة أن ترجمات أرسين لوبين وشيرلوك هولمز وجيمس بوند أغرقت السوق المحلية ، ولم تترك مَنفذًا للقصة البوليسية المحلية لكي تنموَ وتكوِّن شخصيتها المستقلة .

الباب الرابع
فُنونٌ أدَبيَّة أخرى

الفصل الأول
الخَطابة

كانت الخطابةُ بمثابة الفن أو العلم الأساسِّيّ في العصور القديمة الّتي اعتمدت على النقل الشّفاهِيّ للمعرفة . فلم تكن مجردَ إلقاءِ لخطبةٍ سياسيةٍ أو دينية أو اجتماعية ، كما هي الحال الآن ، بل كانت الفنَّ والعلم الّذي يَدرُس وسائلَ توظيف الألفاظ والمفردات والكلمات في تراكيبَ لغويةٍ وبلاغية ونحوية ، قادرةٍ على توصيل المعنى أو الإحساس في أشدِّ صوره جلاءً ونصاعةً و وضوحًا .

وكان قدماء الإغريق أولَ من قنَّن أصولَ هذا الفن أو العلم تقنينًا لا يزال العالَمُ يأخذ بأهم عناصِره حتّى الآن ، وذلك عَبْرَ أربعةٍ وعشرين قرنًا من الزّمان . كانت الخطابة تَشتمِل على مبادئ صياغة الأحاديث العامة والمؤثِّرة والمُقنِعة ، و وسائلِ توظيف الألفاظ والمعاني للقيام بهذه المهمة على أفضل وجه ، كما كانت تَشتمِل على الخُطَب والأحاديث نفسها ، وأيضًا مهارة

الخطيب في السيطرة على مَسامع الحاضرين وقلوبهم ثم عقولهم . كذلك اهتمت الخطابة بفنون النثر بصفة عامة ، سواء قُصِدَ به الحديث الشفهيُّ أو النصُّ المنشور ؛ مما أدَّى إلى دراسة أنواعه وأنماطه وأشكاله وأساليبه بهدف توظيفه كقناةٍ قويَّةٍ ومتدفِّقة للأفكار والمشاعر ، وتستطيع الوقوفَ في وجه طوفان الشِّعر .

ولم يَخْلُ الأمر من سلبيات بطبيعة الحال ، فقد استُغِلَّ علم الخطابة وفنُّها في التلاعُب بالألفاظ ، ولَيِّ عُنق المعاني ، وتَضليل المستمِعين باستغلال حِيَل المنطق والجدل ، وتلوينِ المشاعر بألوان مزيَّفة ، وإثارةِ فئةٍ على أخرى بهدف شغلهما بصراع عقيم حتّى يتسنَّى للساسة قطفُ ثِمار هذا التضليل ، خاصَّةً وأن الخطابة كانت الوسيلةَ الإعلامية والدِّعائية والجماهيرية الوحيدة في ذلك الوقت . صحيح أن فنون الشِّعر والمسرح لعبت دورًا ملحوظًا في هذا المجال ، إلا أن تأثيرها لم يكن مباشِرًا وحاسِمًا وقاطِعًا مثل الخطابة الساخنة بين خطيب مَشتعِل ومستمعين في غاية الإثارة والتشويق .

بل إنَّ الشِّعر نفسه كان يَنضوي في أحيان كثيرة تحت لواء الخطابة الّتي أصبحت في بعض الأحيان زاخرةً بالنظريات ، الّتي تصنِّف وتحلِّل وتقنِّن التراكيب والأشكال الّتي تَنتظِم في إطارها المعانيَ وظِلالَ المعاني والدلالاتِ والإيحاءات ، سواء أكان هذا في مجال النثر أم الشِّعر .

وهذه ظاهِرةٌ طبيعية للغاية في عصرٍ كان فيه للشِّعر المُلْقى أو المَسموع القِدْحُ المُعلَّى على الشِّعر المكتوب أو المنشور . فكان يتحتَّم على الشاعر أن يكون مُلِمًا ومُتدرِّبًا على أساليبِ الأداء والإلقاء حتى يُمكنَه الوصولُ بقصيدته إلى جمهوره كما تصوَّرها تمامًا .

كذلك لعبت الخطابة دورًا هامًا في ازدهارِ المسرح الإغريقيّ ، فقد كان الممثلون والجوقة على وَعْيٍ عميقٍ ودِراية شامِلة بأساليب الإلقاء التي تجسِّد حقيقة الشخصيات التي يؤدّونها ، وتُبَلْور المشاعِرَ والانفعالات التي تجتاحها. فإذا كان هَمُّ الخطيب السياسيّ أن يُقنعَ سامِعيه بأفكاره وتوجُّهاته - ولا بأس بالتلاعب بمشاعرهم وانفعالاتهم كلما لمس عَجْزَ المنطق البارد عن الإقناع - فإن الممثلين والمنشِدين يتسللون إلى مُشاهِديهم من خلال قنوات الوجدان قبل العقل ؛ ولذلك فإن أيَّ نشاز في الإيقاع - نتيجة لألفاظ واردة في غير محلها ، أو جمل طويلة أكثر من اللازم أو فقرات مملّة - من شأنه أن يؤثّر على العلاقة الحميمة بين العرض والجمهور .

كانت الخطابة بمثابة الفن والعلم الّذي يَشتمل على كل وسائل الاتّصال والإعلام والتأثير الجماهيريّ . ومن هنا كانت الشُّغلَ الشاغِلَ لكل المشتغِلين بالسياسة والأدب والفن والتعليم والقضاء والمحاماة والدين ، بل والجدل والسَّفْسَطة أيضًا . وكانت أساليبها وأشكالها تتبدّل وتتغيَّر طبقًا للظروف والضغوط والنُّظم السياسية السائدة . فهي تحت وطأة الديكتاتورية تتحوّل إلى بوق للحاكم يُدوِّي في آذان المحكومين بالويل والثُّبور وعظائم الأمور لمن لا يُطيع الأوامر الصادِرة في شتى المجالات ، وكذلك تُصبِح أداةً للنفاق والمداهَنة عن المحكومين الذين يحاولون تسلُّق السُّلم السياسيّ أو الاقتصاديّ عندما ينالون رضا الديكتاتور .

أمّا في ظِل الديمقراطية فهي تتحوّل إلى قنوات صِحّيّة متدفِّقة بالآراء الصريحة والجريئة والبنّاءة الّتي تَصُبُّ في النهاية في محيط المصلحة العامة للأمة . ولذلك كان المواطِن المتمكِّن من أصول الخطابة وبلاغتها قادرًا على

الوصول برأيه إلى المراكز المؤثِّرة في إدارة دفة السلطة . ففي عهد الحاكم الأثيني بيريكليز لم تكن هناك هيئاتٌ برلمانية أو شعبية تمثِّل المواطن ، بل كان كل مواطن يمثِّل نفسه في مواجهة الآخرين سواء أكانوا جماعات أم أفرادًا ، فقد كان التطبيق الديمقراطيُّ على المستوى الشخصي لكل فرد ، وبالتالي كان عليه أن يُصبِح المُدافع الأول عن قضيته . وكانت الخطابة هي سلاحَه الأساسيَّ في دفاعه عنها ، وكلما كان متمكنًا من أصولها ؛ كان تأثيرُه أقوى في الآخرين ، خاصة إذا اقتنعوا بمنطقيتها وعدالتها وإنسانيتها .

وكانت الخطابة هي العِلمَ الأم لدراسة الألفاظ والمعاني والصوتيات ؛ إذ ثبت للإغريق أن أسلوب توصيل القضيةِ المطروحة أمام الآخرين لا يَقِلُّ في أهميته وخطورته عن القضية ذاتها ، هذا إذا لم يَزِدْ عليها . فربما كانت القضية عادلةً ومنطقية ، لكن أسلوب طرحها من خلال خطيب متعثِّر ومتردِّد وضعيف المنطق وفاقد التركيز ، قد يؤدّي إلى سخرية المستمِعين من القضية ذاتها ورفضها في النهاية .

وقد تبحَّر أساتذة الخطابة ، في الأكاديميات والمعاهد الإغريقية ، في شتى مناهج الخطابة وأساليبها ، لدرجة أن بعضهم انحرف إلى تعليم تلاميذهم الحِيَلَ والألاعيب الّتي تمكِّن المتحدِّث أو الخطيب من قلب الأمور رأسًا على عَقِب ، وإلباس الزيف أرديةَ الحق ، وتضليل المستمِعين دون أن يشعروا أنهم ضُلِّلوا . وقد نتج عن هذا التوجُّه صراعٌ بين فريقين من هؤلاء الأساتذة : الفريق الأول ركَّز على مِصداقية الرسالة الّتي يريد الخطيب توصيلَها ، فلا خيرَ في وسيلةٍ خطابية بارِعة تنقل رسالة فكرية زائفة أو فاسدة . والفريق الآخر أكَّد على أن الخطابة عِلم له أصولُه الّتي يجب أن تُتقن تمامًا بكل

حرفيتها (بفتح الحاء وكسرها) ، وهو عِلم لا تهتم تقنياته بفحوى الرسالة الّتي يَنقلها ؛ إذ إنها أمرٌ يَرجِع إلى ضمير الخطيب ، لكن لا بأس من تعلُّم حِيَلِ الخطابة وألاعيبها ، فمن المحتمل أن يحتاج إليها في وقت من الأوقات .

وقد وضع تقاليدَ هذا الفريق الأخير في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد فيلسوفان من أبناء سيراكيوز ، هما تيسياس وكوراس ، ثم تبنّاها الفلاسفة السُّوفِسْطائيّون في أثينا ، وكان بروتاغوراس الأبديري في مقدمة هؤلاء الفلاسفة ، فقد نادى بأن « الإنسان هو معيار كل الأشياء » ، وبأنه لا توجد حقيقةٌ مطلَقة يمكن الإمساكُ بتلابيبها . وكانت النتيجة أن بروتاغوراس قد سمح لنفسه بأن يعلِّم تلاميذه نظامًا معقَّدًا من الحيل والألاعيب المنطقية ، الّتي يُمكن أن تطرح قضية زائفة أو فاسدة بأسلوب جذاب ومُقنع قد يُغري المستمِعين بتصديقها وتبنِّيها .

وفي مواجهة هذا التيار وقف كلٌّ من سقراط وتلميذِهِ أفلاطون ، ونادَيا بأن المهارة الخطابية لا يمكن أن تتعارَض مع القيمة الإنسانية والمُثُل العليا الّتي أدركها البشر من خلال إيمانهم بالآلهة . أي أن البراعة الخطابية لا بد أن ترتبط بالوسيلة والغاية في آنٍ واحد . ولذلك أعلن سُقْراط في إحدى مُحاوَراته أن الخطابة هي فنٌّ مصطنع بل ومزيف ، إذا لم يَكتسِب قيمته الحقيقية والوحيدة من مضامينه الّتي يجب أن تزخر بالأفكار الفلسفية والإنسانية .

أمّا أرسطو فقد قام بتدريس نظرية ابتكرها وجمع فيها بين المناهج والأساليب السُّوفِسْطائية في الخطابة وبين تأكيدِ أستاذه أفلاطون على وظيفة الخطابة كأداة فعّالة لإعلاء شأن الحقيقة . ففي كتابه « الريطوريقا » الّذي ألَّفه

عام ٣٣٥ قبل الميلاد ، أعلن أن المنطق الأكاديميَّ المقنَّن هو الأساس المتين والصحيح لخطابةٍ مؤثِّرة وأمينة في الوقت نفسه ، سواء أ كانت في المجالس التشريعية أم المجالسِ القضائية . وقد قسَّم أرسطو الخطابة إلى نوع عقلانيٍّ منطقيٍّ يتعامل مع عقول المستمعين قبل أيٍّ شيء آخر ، ونوع يتلاعب بالأفكار والمشاعر مُحاوِلاً إقناعَ المستمعين بأيٍّ أسلوب ، ونوع ثالث يَعمِد أساسًا إلى تهييج المشاعر وإثارتها ، ويَقضي على فرص التأمُّل والتحليل الهادئ ، فسترى الحميَّة بين المستمعين الّذين يمكن أن ينقادوا لما يُنصِتون إليه دون وَعْيٍ تقريبًا .

ويُحلِّل أرسطو بإسهاب أنواع الحديث والخطابة الّتي تُناسِب مختلف المواقف والقضايا . فهو يرى ضرورةَ التخطيط المُسبَق للأحاديث والخطب ، حتى لو كان التخطيط مبدئيًا ، إذ إنه يَكفُل اختيارَ الأسلوب المناسب سواء من ناحية اختيار المفردات والجمل وتسلسُلِها مع الأفكار والمعاني ، أو من ناحية أسلوب الأداء والإلقاء الّذي يجب أن يُزيل في طريقه أيةَ حواجزَ محتمَلةٍ بين المتحدِّث والمستمِعين .

ويقول « بنيامين جوويت » الباحث الإنجليزيُّ في الفِكر الإغريقيِّ في القرن الماضي : « إن تَدَهْوُرَ الأصول الجوهرية للخطابة تَزامَن مع اندثار الحرية السياسية التي بدونها لا يمكن أن تَزدهِرَ خطابةٌ عظيمة وأمينة وصادقة . فبعد وقوع الولايات الإغريقية في هاوِية العبودية والاندثار ، سادت الخطابة السُّوفِسْطائية الّتي عُنِيَت بالألاعيب المنطقية ، والزَّخارِف اللفظية ، والألفاظ الطَّنَّانة ، و الشعارات البرّاقة ، و أصبح الناس يستمعون إلى حناجر جَهْوَرِية ، وأصوات رنّانة ، وجُمَلٍ موزونة تتلاءم بإمكانيات النثر وطاقات

الشّعر ، وذلك في غياب الأفكار الجريئة والمُقنِعة والبنّاءة . »

وعندما انتقلت الحضارةُ الإغريقية إلى الإسكندرية وأخذت سَمْتَها الهيلليني بعد امتزاجها بالحضارة المصرية السابقة عليها ، حاول الفلاسفة والخُطَباء السّكندريون أن يتجنّبوا السلبيات الّتي وقعت فيها الخطابةُ السُّوفسْطائية الإغريقية ، وذلك بتحليلها ونَقْدها وتقويمها حتّى لا تمتدَّ تقاليدها إلى الإسكندرية . من هنا كتب دايونيسياس الطرسوسي دراسة عند نهايات القرن الأول الميلادي ، قدَّم فيها تحليلاً بارعًا لتركيب الجملة وكيفية تنويع هذا التركيب وإخضاعه لمتطلّبات الحديث والتعبير والخطابة . وبعد ذلك بقرن تقريبًا أصدر هيرموجينيس « دليله العلميّ في أساليب الإنشاء اللُّغويّ » ، وأوضح فيه معظمَ الأساليب المنهجية لتوظيف اللغة على أفضل وجه .

وكان دايونيسياس وديمتريوس رُوّادًا في تحليل إيقاعات النثر وأوزانه ، وتطبيق المبادئ الجمالية على فن النثر ، حتّى يمكنَ استغلالُ طاقاته التعبيرية إلى أقصى حدٍّ ، سواء على مستوى المعنى أو الصوت . لكن الحدود في كتاباتهما بين النثر والشّعر لم تكن واضحة ، إذ إن تحليلهما للإيقاعات النثرية كان يختلط بالتعريفات الشائعة للإيقاعات الشّعرية . وهو نفس الخلط الّذي نجده عند لونجانيس في دراسته « عن المطلق » ، الّتي شرح فيها أساليبَ الإعلاء والارتقاء بالأسلوب ، الّذي يمكن أن يُصبِح عندئذ قيِّمًا ومُقنِعًا في نظر المستمِعين ، الّذين لا بدَّ أن ينظروا إلى المتحدِّث بتبجيل يفتح له قلوبهم وعقولهم. لكن لونجانيس استقى معظم معاييره ونماذجه من قصائد الشعراء الّتي اعتبرها النموذج اللغويَّ الّذي يجب أن يُحْتذى .

وعلى الرغم من أنَّ دراسة لونجانيس كانت عملاً نقديًا عظيمًا بكل المقاييس ، فقد تجاهلها الكُتّاب والمفكِّرون القدماء . لكنها مع ظهور الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ قوبِلَت بإعجاب كبير . وكان رُوّاد هذه الكلاسيكية مؤمنينَ بأن العقل والمنطق هما البُوصَلة الّتي لا بد أن تهتديَ بها مسيرةُ الإنسان في هذه الحياة . وكانت أشعارهم تجسيدًا للبناء الكلاسيكي المُحكَم الّذي لا يسمح بشطحات العاطفة أن تتسلَّل من منافِذه . والشاعرُ الّذي لا يُخاطِب عقل القارئ أو المستمع ، ويكتفي بإثارة مشاعره وانفعالاته ، يهبط بالشِّعر من عَلْيائه إلى المستويات الغوغائية الّتي تتحرك مع القطيع حيثما ذهب . لكن يبدو أنهم في حماسهم لاتِّجاههم الكلاسيكيِّ المحافِظ وجدوا في دراسة لونجانيس ما يروق له فحسب ، ونسوا أن نظريته تركِّز على الحماس الانفعاليِّ بصفته الدافعَ الأول والأساسيَّ وراء الإنجازات العظيمة في مجال الأدب .

أمّا شيشرون الفيلسوف والخطيب الروماني الشهير ، فقد كتب ثلاث دراسات عن فن الخطابة ، أوصى فيها بالجمع بين الأساليب الفنية الهيللينية التي عرفتها الإسكندرية على وجه الخصوص وبين الأمانة الفكرية الّتي تتوسَّل بالفصاحة اللغوية . ولم يكن شيشرون مُنظِّرًا فحسب ، بل كان رائدًا لا يُشقُّ له غُبار في هذا المجال ، برغم أن نجمه سطع في الأيام الأخيرة للجمهورية الرومانية ، حين كانت تقاليد الديمقراطية الإغريقية سائدةً إلى حدٍّ ما ، وكان الحكّام يستمعون إلى الخطباء بصدر رَحْب ، بل ويسمحون لهم بإعلان آرائهم بحرية على الجماهير . لكن في القرن التالي حين تألَّه القياصرة ، منعت المناقشات الحرَّة للقضايا السياسية في العَلَن ، وانتهى

العصر الذهبيُّ للخطابة وجاء ما عرف بالعصر الفضي الّذي اقتصر فيه الخطباء على التلاعب بالألفاظ ذات الزخارف البرّاقة والجرس الرّنّان ، ويبرعوا في اختراع المصطلحات اللغوية المعقدة ، وأغرموا بالمحسنات البديعية واللفظية ؛ وتركت قضايا الفكر مكانها لمشكلات النحو والصرف والبلاغة والخطابة . وبهذا تخلّت الخطابة عن دورها الحيوي في شق مسارات الفكر وتحولات المجتمع عندما سقطت في هُوَّة السفسطة الفارغة .

ولم يَخْلُ الأمر ممن حاول التصدِّي لهذا التَّدهْوُر : ففي عام ٩٥ م كتب السياسي والخطيب وعضو مجلس الشيوخ الرومانيُّ الشهير فابيوس كوينتيليانوس دراسةً تفصيلية عن فن الخطابة ، حاول فيها التركيزَ على أصوله الجوهرية والعودةَ به إلى منَابعه الحقيقية . وقد أحدث تأثيرًا ملحوظًا في مثقّفي عصره ، لكنه لم يكن تأثيرًا عميقًا وعظيمًا بحيث يمنع تدهور الفصاحة الخطابية ، وهو التدهور الذي واكب اندثار الإمبراطورية نفسها .

ومع بدايات العصور الوسطى كانت الخطابة والنحو والمنطق أو الجدل أو الديالكتيك أهمَّ ثلاثة موضوعات حيوية وجادة للدراسة المتعمِّقة ، بل كانت الخطابة في مقدِّمتها ، بحيث اشتغل بها الساسة والعسكريون ورجال الدين والمُصلِحون والشعراء والكُتّاب . لكن على مدى القرون السبعة التالية أخذ النحو والمنطق زمام المبادرة من الخطابة ، لدرجة أنه في مرحلةٍ ما قبل إنشاء الجامعات ، استطاع المنطق أن يُزيحَ الخطابة من المناهج الأكاديمية ، بحيث اقتصر دورها على دراسة وظيفتها كوسيلة من وسائل الجَدَل الفعّال والمؤثِّر ؛ أي أن الخطابةَ أصبحت عنصرًا من عناصر المنطق يكاد يقتصر على البراعة في الجدل ، بعد أن كان المنطق مجرد فرع من فروعها .

وتوضّح الكُتب الّتي صدرت في العصور الوسطى أن الخطابة أصبحت تنضوي تحت بند علم الكلام ، برغم تأثُّر مفكِّريها بالتقاليد الكلاسيكية القديمة التي رأت في الخطابة محرّكًا أساسيًا في مجالات الفكر والسلوك على حدٍّ سواء . وكان هذا التأثُّر واضحًا في تقسيم أساليب الكتابة أو الإلقاء إلى ثلاثة أقسام : قوي ، ومتواضِع ، وضعيف ، أو عالٍ ، ومتوسط ، وهابط . ومن الناحية النظرية ، فإن الأسلوب العاليَ أو الرفيع لم يقتصِر على الزخارف اللفظية والمعنوية ، بل امتدَّ ليشمل توظيفَ أعْقَدِ أنواع المحسِّنات البديعية لأنها كانت في نظرهم الأسلوب البلاغيَّ الجدير بالاحترام والتوقير .

وفي عصر النهضة تلقّى التنظير التحليليّ لفن الخطابة دفعاتٌ قوية إلى الأمام ، نتيجةً للإحياء الشامل للدراسات الكلاسيكية الّتي ازدهرت في العصر اليوناني والروماني . وشهد القرنان الخامسَ عشرَ والسادسَ عشرَ صدور دراساتٍ جديدة في علوم الكلام بصفة عامة والخطابةِ بصفة خاصة . وقد حدَّد معظمها الخطوات الّتي يجب أن يَتَّبِعَها المتحدِّثُ أو الخطيب بخمس خطوات هي : عَرْض الموضوع بطريقة واضِحة متبلْوِرة ، والنُّطق السليم للكلمات والتَّركيز على مَخارِج الألفاظ ، وتَدريب الذاكرة على ترتيب عناصر الموضوع بكل تفاصيلها ، بحيث يأتي كلٌّ عنصر أو تفصيل في مكانه المناسِب في الحديث ، والفَصاحِة التي تجمع بين نصاعة الفكرة و وضوحِ النَّبرة ، ثم تأتي الخطوة الخامسة والأخيرة لتؤكِّد الجديد المبتكر للحديث أو الخطبة في ذهن المستمعين . وبرغم أنهم أسمَوها خطوات ، فهي لم تكن متتابِعة كما قد يتبادر للذهن لأول مرة ، بل كانت متوازية ومتزامنة في منظومة فكرية وصوتية متناغِمة .

وفي عام ١٥٥٣ أصدر توماس ويلسون دراسةً رائدة عن « فن الخطابة » في اللغة الإنجليزية ، هاجم فيها كل مظاهرِ الزّيف والادّعاء والمبالغة وإقحام عناصرَ دخيلةٍ على الحديث كنوع من التوابل المثيرة المفتعَلة . لكن ويلسون سار على نَهْج القدماء في اعتبار الخطابة أساسًا وحيدًا لكل علوم الكلام ، وإن كان قد مَهَّد الطريق لتعرية السَّفسطة الّتي ارتبطت طويلاً بالخطابة . ففي منتصف القرن السابعَ عشرَ سَخِرَ صمويل باتلر من السَّفسطة الحديثة الّتي حاولت إحياءَ تقاليدِها القديمة العقيمة ، الّتي انحرفت بالخطابة عن وظيفتها الحقيقية في التَّوعية والتَّنوير إلى التَّلاعُب بالألفاظ والكلمات والدخولِ في دوائِرَ مفرَغةٍ ، حيث يَجْتَرُّ المتحدِّثون والخطباء والمستمِعون نفس الأفكار المُغرِضة أو العقيمة . فالخطابة في نظر باتلر وسيلةٌ للتواصُل و التفاهم والتنوير ، ولا يمكن أن تكون غايةً أو فنّا في حدٍّ ذاتها ، أو أداةً للتضليل وإضاعةِ الوقت والجهد فيما لا يُفيد ، ذلك أن العِبرةَ في النهاية بالأفعال وليست بالأقوال مهما بدت منمَّقة وأنيقة وفاخِرة .

وفي القرن الثامنَ عشرَ استمرَّ التركيز على تقنيات الخطابة القديمة مع إضافة حَواشٍ جانبية إليها ، كما نجد في كتاب « المرشد إلى الخطابة » الذي أصدره جورج كامبل عام ١٧٧٦ ، وفيه وسَّع من مجال التحليل والنِّقاش بإدخاله الشِّعرَ كنوع أو كشكل من أشكال الخطابة بحكم أنه كُتِب ليُقْرَأ ويُسْتَمَع إليه ، وليس كالنثر الذي يمكن أن يُقرَأ في صمت .

وفي القرن التاسعَ عشرَ أكَّد ريتشارد واتلي ، كبيرُ أساقفة دبلن ، علىَ أن عِلم الخطابة يغطِّي كل عناصر فن الإنشاء اللُّغويّ ، برغم أنه يَعتمِد أساسًا على أساليب إلقاء الحديث العام ، ويرتبط في أذهان الكثيرين بالادِّعاء

الأجوف والسَّفسطة الفارغة ، وهو نفس التوجُّه الّذي يظهر في كِتاب المفكِّر الاسكتلنديّ ألكسندر بين ، الّذي أصدره عام ١٨٦٦ بعنوان « الإنشاء الإنجليزيّ وعلم الخطابة » .

وفي أمريكا صدرت كُتب عديدة عن فن الكتابة ، ولا يزال كثير منها يُطبَع حتى الآن ، ويقع تحت بند الخطابة أو علم الكلام ، بل ويحمله في عنوانه ، على الرغم من أنها تُعالِج أساسًا أساليبَ الإنشاء اللغويّ ، كي تمكِّن القُرّاء من إجادتها أكثرَ من تركيزها على فنون الخطابة الشفهية ، وأصبح الاهتمام منصبًا على الوحدة والاتِّساق والتركيز على العناصر الرئيسية للموضوع ، وتوارى في الظِّل التركيزُ على الفصاحة والنُّطق السليم الّذي اختصت به علوم الصوتيات .

وفي القرن العشرين هاجم إ. أ. ريتشاردز علم الكلام على أساس أنه مَضْيَعةٌ للوقت ، بالنسبة للأجنبي الَّذي لا يُتقن اللغة الّتي يجري فيها الكلام . وبالتالي فإن وظيفته وظيفةٌ محلية بَحْتة نظرًا للدلالات الخاصة الّتي تَحمِلها الألفاظ والكلمات في كل لغة على حدة . فهي دلالاتٌ تظل مقصورة على أبناء اللغة نفسها . ومع ذلك لم يتردَّد ريتشاردز في إصدار كتاب عام ١٩٣٦ بعنوان « فلسفة الريطوريقا أو علم الكلام » ، وحلَّل فيه العقباتِ والصِّعابَ الّتي تَسُدُّ قنواتِ التوصيل الشفهي . ومن الواضح أنه لم يَعْنِ بعلم الكلام نفسَ الفن القديم ، بل تَجاوزه ليشمل كل سُبُل و وسائل الاتصال أو التوصيل من خلال استخدام الكلمات .

ومع ذلك فإن الريطوريقا أو علم الكلام في العصر الحديث لا يبتعد كثيرًا عن المبادئ والأُسُس التي أرساها أفلاطون وأرسطو . وحتى عندما ينادي

س . أ . هايا كاوا أو يحذِّر قُرّاءه من « أن الكلمات لا تَكمُن في الكلمات بل تَكمُن فينا نحن » ، فإنه بذلك يردِّد أصداء السُّفِسْطائي الكبير بروتاغوراس الأبديري ، الّذي أعلن منذ خمسة وعشرين قرنًا أن « الإنسان هو معيارُ كل الأشياء . »

وإذا كانت مبادئ علم الكلام لم تختلف كثيرًا عبر الأزمنة والعصور ، فهي لم تختلف أيضًا عبر الأمكنة والشُّعوب : فقد تناول علماء النَّحو والصَّرف والبلاغة في اللغة العربية الخطابةَ وعلمَ الكلام بالتحليل النظريِّ والتطبيقيِّ ، وبرز فقهاءُ كِبارٌ من أمثال أبي الأسود الدُّؤَلِيِّ الَّذي كان أول من فكَّر في وضع قواعد النحو العربيِّ في القرن الأول الهجري ، وعلي الرغم من أنه لم يصلنا منه سوى فِقرات وشَذرات متناثِرة يَصعُب أن تكون كتابًا كاملاً ، فإن آراءه الَّتي ذُكِرت في الكتب المتفرِّقة بعده كانت قاعدة انطلاق إلى آفاق هذا المجال ، وجعلت منه أبًا لقواعد النحو العربيِّ ، التي لم يَحِدْ عنها كل الخطباء والمتحدثين والشعراء والناثرين العرب .

وفي القرن الثاني الهجريِّ وضع سيبوَيْهِ أول كتاب في النحو العربيِّ باسم « الكتاب » . وكان قد استقى معظم مضمونه من آراء أستاذه العظيم الخليل بن أحمد ، الَّذي لم يهتمَّ بتسجيلها بقدر اهتمامه بتسجيل منهجه الرائد في تقنين أوزان الشعر العربيِّ وبحوره . ولذلك قام سيبوَيْهِ بجَمْع أقوال أستاذه ونظمها ونسقها ومنْهَجَها ، فحَفِظها لنا عبر القرون .

أمّا ابن الحاجِب فقد كتب ألفيتَيه « الشافية » و « الكافية » كدراسات معقَّدة إلى حدٍّ ما في المجال المبكِّر للنحو العربيِّ ، ولذلك لم يرجع المهتمون بالنحو إليه إلا نادرًا ، وخاصةً أن ألفية ابن مالك بعد ذلك أغنتنا عن ألفيتَيه

لبساطتها وسلاستها .

أمّا الزَّمَخْشَري ، فقد وضع أساسَ البلاغة العربية في القرن الخامس الهجريِّ ، عندما انتقل باهتماماته التحليلية من مجال الألفاظ البَحْتة إلى المجاز ، وقام بدراسته الرائدة في مجال تطوُّر دلالة الكلمة من الحقيقة إلى المجاز .

أمّا الكِسائي ، فكان رائدًا في جمع الشواهد اللُّغوية والشِّعر العربيِّ حتى يكتسب النحو العربيُّ منهجًا مقنَّنًا سلسًا خاليًا من المتاهات . وهو الأسلوب الّذي اتَّبعه معظم النُّحاة بعد ذلك في شرح الشروح السابقة طلبًا للمزيد من البساطة والسهولة ، كما فعل الصَّبّان في العصور الوسطى عندما قام بشرح شروح عالم اللغة المصريِّ الأشموني ، الذي وضع أكبر الشروح وأكثرها إسهابًا لألفية ابن الحاجب ؛ بهدف التخفيف قَدْرَ الإمكان من صعوبتها وتعقيدها .

كذلك وضع ابن مالك الأندلسيُّ في القرن السابع الهجريِّ ألفيتَهُ الشهيرة الّتي قامت معظم الشروح عليها بعد ذلك ؛ وذلك لأنه مزج فيها كل الاجتهادات النحوية في ألف بيت ، على شكل أرجوزة كبيرة لتسهيل مهمة حِفظ قواعد اللغة العربية ، بالإضافة إلى كِتاب آخر لنفس الهدف بعنوان « التسهيل » أو « تسهيل الفوائد » .

وكان فضل هؤلاء الرُّوّاد على الخطباء والشُّعراء والناثرين والمتحدِّثين والرُّواة فضلاً لا يُنكَر ، فقد أحاطوهم بسِياج متين من التقنينات العلمية الّتي مكَّنتهم من توظيف اللغة العربية على أفضل وجه . ولذلك تألقت الخطابة سواء في المناسبات الدينية أو السياسية أو العسكرية في مقدمة علوم الكلام ،

ولم يَخْبُ هذا التألق إلا في عصور الانحطاط اللغويّ تحت نِير الحُكم المملوكي والعثماني ، حين سادت الزّخارف اللفظية العقيمة ، والقوالب المحفوظة الجامدة ، وضاعت المعاني والأفكارُ الناصِعة ، واندثرت تحت رُكام الترهُّل اللفظي والجمود اللُّغوي .

ويبدو أن الزعيم مصطفى كامل قد أدرك هذه الحقيقة عندما صرَّح بأنه ذهب إلى فرنسا ليتعلَّم الخطابة ؛ إذ يبدو أنه كان يبحث عن منهج جديد في الخطابة ، منهجٍ يجعل من الخطابة أداة للتوعية والتنوير وليست لمجرد التلاعب بالألفاظ والأفكار لإظهار براعة الخطيب .

وبرغم التقدُّم المذهل الذي أحرزته أجهزة الإعلام في عصرنا هذا ، فإن الخطابةَ لا تزال الأداةَ المُثلى للتوعية والتنوير على أعلى المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية . ولا يوجد قائدٌ سياسيّ يستطيع أن يَستغنِيَ عن هذه الأداة العريقة ، الَّتي استطاعت الآن أن تجعل الأقمارَ الصِّناعية في خدمتها ، بأن توصِّل مضمونها إلى كل أنحاء العالم الَّذي أصبح بمثابة قرية صغيرة يمكن أن تُنصِت إلى خطبة واحدة في نفس الوقت .

الفصل الثاني
الأمْثال الشَّعبِيَّة

من المعروف أن الأدب الشعبيَّ الَّذي أبدعه وجدانُ الشُّعوب من خلال عبقرية مؤلِّفينَ مجهولين ، كان النَّبعَ الأصيل الَّذي استمدَّ منه الأدب الإنسانيُّ مضامينَهُ الفكرية وأشكاله الفنية عبر العصور . وهي المضامينُ والأشكال الّتي تَقَنَّنت بعد ذلك في مذاهبَ فنيةٍ وتياراتٍ فكرية بَلْوَرَت خريطةَ الأدب العالمي وحدَّدت ملامِحَها كما نعرفها الآن .

وكانت الخُرافاتُ والأساطير ثم الأمثالُ الشعبية بمثابة الجانب الأدبيِّ والشفهيِّ لهذا الفن الشعبيِّ الَّذي تناقلته الأجيال ، مبلوراً حكمتها ومحاولتها الدَّءوب لفهم مظاهر الحياة وقوانين المجتمع الَّذي تعيش فيه . من هنا كانت العَلاقةُ الوثيقة بين الأعمال الأدبية والأمثال الشعبية ، الَّتي تكثِّف الإنتاج الفكريِّ لشعبٍ ما في أقوال موجَزة تعبِّر عن أعمق المفاهيم في أقلِّ الكلمات . وقد كان هذا الإنتاج الفكريُّ بمثابة المضامين الَّتي صاغها الأدباء في أعمالهم الشِّعرية والمسرحية والروائية . فالأمثالُ الشَّعبية هي معاييرُ إيجابيةً كانت أو سلبية - لقياس أفكار الناس وأخلاقهم وعاداتهم وتَعامُلاتِهم وأنشطتهم ، وهي معاييرُ صادقة لأنها ليست في حاجة إلى الكذب والخداع ، حتّى في حالة تناقضها مع بعضها بعضًا ، فهو تناقضُ النفس البشرية ذاتِها بكل أفراحها

وأتراحها ، بكل آمالها وآلامها ، بكل مخاوفها وإحباطاتها .

و في « قاموس أوكسفورد للأمثال الإنجليزية » نجد مَقولةً مهمة للمفكِّر « توريانو » ، أوضح فيها عام ١٦٦٦ أننا نستطيعُ أن نكتشفَ بسهولة طبيعة الشعب وبديهيَّتَهُ عن طريق أمثاله الشعبية الّتي تمثِّل فلسفته ونظرته إلى الحياة . ونفس المفهوم يفسِّره أحمد أمين بإسهاب في « قاموس العادات والتقاليد والتَّعابير المصرية » حين يقول : « الأمثال نوعٌ من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحُسْنِ المعنى ولُطْفِ التشبيه وجودة الكِناية ، ولا تكاد تخلو منها أمةٌ من الأمم . ومَزِيَّةُ الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست في ذلك كالشِّعر و النثر الفني ، فإنهما لا ينبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية في الأدب . وأمثالُ كل أمة مصدرٌ هامٌّ جداًّ للمؤرخ الأخلاقي والاجتماعي ، يستطيع كلٌّ منهما أن يعرف كثيراً من أخلاق الأمة وعاداتِها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة ، لأن الأمثال - عادة - وليدةُ البيئة الَّتي نشأت عنها . »

ويتفق أحمد أمين مع معظم دارسي الفولكلور ونُقّاد الأدب في اعتبار الأمثال نوعًا من أنواع الأدب في توسُّلها بإيجاز اللفظ الَّذي تتحلى به الأعمال الأدبية العظيمة ، وكذلك حُسْن المعنى أو بَلْورة المضمون الفكري حتّى يصلَ إلى المتلِّقي بأقصى طاقة مؤثِّرة ، وأيضًا تلجأ إلى الصور والرموز والتشبيهات والكِنايات الَّتي تشحن اللغةَ بطاقاتٍ ودلالات وإيحاءات قد تَعجِز عنها اللغةُ التقريرية المباشِرة .

ولا بد أن نتفق مع أحمد أمين في أن الأمثالَ تَنبُع من كل طبقات الشعب ، لكننا لا نَفهم قصده عندما يقول : إن الشِّعر والنَّثر الفني لا يَنبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية في الأدب . » ولعل التفسيرَ الوحيد المُقنعَ لهذه المقولة أنه

يقصد الأرستقراطيةَ الأدبية وليست الأرستقراطيةَ الطَّبَقِية أو الاجتماعية ، أي الأدب الذي يُبدِعه أدباء معروفون لدى الخاصة والعامة بهدف التأثير المتعمّد في الجمهور ، سواء من خلال قصيدة أو مسرحية أو رواية . وهؤلاء الأدباءُ قد احتلوا مكانةً أدبية رفيعة في مجتمعهم جعلتهم يُكوِّنون ما يُشبِه الأرستقراطية الأدبية .

أمّا مصادرُ الأمثال الشعبية فمجهولة ، بل ويستحيل التعرُّف عليها والوصولُ إليها ، ولذلك تتمتّع بحرية وتلقائية فائقة في التعبير عن أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة . فهي لا تَخضع للمحاذير أو المحظورات أو الحساسيات الّتي قد يُعاني منها الأديب المعروف في ظِلِّ ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينة . ولذلك يجد المؤرِّخ الأخلاقيُّ والاجتماعيُّ في الأمثال الشعبية مصدرًا حيويًا حافِلاً بالمصداقية في دراسته لتراث شعبه ومسيرته الحضارية ، لكنه في تحليله للأعمال الأدبية دارسًا لمضمونها الأخلاقيِّ والسلوكيِّ والاجتماعيِّ - لا بد أن يُلِمَّ بالظروف أو الضغوط أو الملابسات الّتي أحاطت بالأديب عند إبداعه لعمله .

والبلاغة ليست مقصورةً على الخطابة أو الأدب ، بل هي عنصرٌ حيويٌّ في إبداع الأمثال الشعبية أيضًا . يقول رشدي صالح في كتابه « فنون الأدب الشَّعْبيّ » : « إن المثل هو هذا الأسلوبُ البلاغيُّ القصير الذائع بالرواية الشفاهية ، المُبينُ لقاعدة الذوق أو السلوك أو الرأي الشعبيّ ، ولا ضرورةَ لأن تكون عباراتُه تامةَ التركيب بحيث يمكن أن تُطْوى في رحابِه التشبيهاتُ والاستعارات والكنايات التقليدية . »

وبرغم التناقض الّذي يَنطوي عليه تعريفُ رشدي صالح فيما يتصل

ببلاغة الأمثال الشعبية أو عدم بلاغتها ، فإنه يضيف الروايةَ الشَّفهية إلى عناصر تكوين المَثل الشعبيِّ الَّذي يُعَدُّ تكثيفًا وبَلْورة لرواية قد تكون مستقاة من موقف واقعي أو من تراثٍ أدبيٍّ قديم . وهذا تأكيد للجانب الأدبيِّ للمَثل الشَّعْبيِّ ، ويتناقض مع مقولة رشدي صالح بأنه لا ضرورةَ لأن تكون عباراتُه تامةَ التركيب بحيث يمكن أن تُطوى في رِحابِه التشبيهاتُ والاستعارات والكنايات التقليدية ؛ ذلك أن عدم وجود هذه العناصر يَعني ضياعَ الجانب الأدبي والبلاغي للمَثل الشعبيِّ ، وهو الجانب الَّذي أكَّده رشدي صالح في بداية تعريفه بقوله : إن المَثل هو هذا الأسلوبُ البلاغيُّ القصير الذائع بالرواية الشفاهية . »

ومن الواضح أن هذه الروايةَ ليست مجرد رواية للمَثَل نفسه من شخص لآخر ، ولكنها روايةٌ تَحمل في طياتها وعيًا بالخلفيات الَّتي أدت إلى ظهور هذا المَثل ، وقد يُضيف الراوي أو يغيِّر جزءًا من هذا المَثل تلبيةً لحاجة آنيَّة ، لكن تظلُّ هذه الخلفيات مرتبطةً برواية معينة تدور حول شخصيات واقعية أو خيالية أو خرافية . . . إلخ ، مثلما نجد في الأمثال الَّتي قيلت على لسان جُحا ، فكل واحِدٍ منها صادِرٌ عن موقف أو قصة أو خرافة لاقَتْ قَبولاً في الوجدان الشعبيِّ .

وكانت عَلاقَةُ الأدب الشَّعبي موضِعَ جدل بين معظم المشتغِلين بالفولكلور. فمنهم من وجد فيه الجذورَ الدفينة للأعمال الأدبية المعروفة ، ومنهم من رفض ربطَه بالصِّيَغ الأدبية الَّتي قنَّنها النُّقاد . فمثلاً تقتصر « دائرة المعارف البريطانية » على تعريف المَثل بأنه « جملة قصيرة موجزة ، محدَّدة المعنى ، شائِعة الاستعمال . » في حين تعرِّفه « دائرة المعارف الأمريكية »

بأنه « جملة قصيرة ، محدَّدة المعنى ، تَستحضِر بدقة الحقيقةَ الشائعة ، وتصدر أساسًا من المجتمعات البُدائية بأسلوب عاميٍّ ، غير أدبيٍّ ، وتكون شكلاً فولكلوريًا شائعًا في كل الأجيال . » أمّا قاموس « لاروس » الفرنسي فيعرف الأمثال بأنها « أصداء للتجربة ، والمَثل هو اختصار معبِّر في كلمات قليلة وأصبح شعبيًا . »

ومعظم تعريفات الأمثال الشعبية تدور في هذا الفلك ، لكن اللورد راسل يُلقي الضوء على دور الفرد في إبداع المَثل الشَّعبيِّ فيقول : « إنه حكمةُ الجماعة وذكاءُ الفرد الَّذي سجَّله بصيغته المحكَمة وصورته الأخيرة الَّتي تَبلورتْ على مَرِّ الأجيال بعد أن انفعلت بها الجماعةُ المَعْنية بمضمونه . وذكاءُ الفرد هنا يَقترب من الدور الَّذي يقوم به الأديبُ في حياة الجماعة ، فهو يلتقط قضية أو مضمونًا مُلِحًا على وجدان الجماعة ، لكن وظيفتَه لا تقتصر على بلورته في مَثَل شعبيّ ، بل تمتدُّ لتجسِّده في عمل أدبي متكامل . »

و يوضح د. س. براوننغ في مقدمته لـ « قاموس إفريمان للأقوال والأمثال » أن الأمثال تُعْنى بالموضوع دون الشَّكل أو الصورة ، وتهتمُّ بالمضمون أكثرَ من اهتمامها بالوِعاء الَّذي يحمل هذا المضمون . فالمَثل عند براوننغ مُلتزِم بهدف ، أيًا كان هذا الهدف ، ولكنه غير مُلتزِم بما يعبِّر عن هذا الهدف ؛ أي أن براوننغ يَفصِل بين المضمون والشكل في صياغة المَثل الشَّعبيِّ برغم أن المَثل الشَّعبيَّ في مختلِف اللغات كان حريصًا على اختيار ألفاظ محدَّدة ، وصور موحية ، ورموز قادرة على قول الكثير في أضيق الحدود . وهذه كلُّها عناصِر تميِّز الشكلَ الأدبي أو الفني الَّذي يحرِص عليه كلٌّ من المَثل الشعبي والعمل الأدبي ، إذ إنه بدون هذا الشكل الأدبي يُصبِح المَثل مجرد

جملة عادية أو ركيكة تَعجز عن الصمود لاختبار الزمن ، لأن الألسنة لا تَتناقل إلا العباراتِ المحكَمةَ الصنع سواء على مستوى اللفظ أو المعنى .

من هنا كان الإيقاعُ الموسيقي يلعب دورًا حيويًا في صياغة المَثل الشعبيّ . ولذلك عرَّفه سوكولوف بأنه « جملة قصيرة محمَّلة بصور شعبية تتشكَّل بسهولة وتلقائية في لغة الحياة اليومية ، وأسلوبها مَجازِيّ ، وتسود مَقاطِعَها الموسيقى اللفظية . » ويعرِّف عالِمُ الفولكلور دال أسلوب المَثل بأنه « أسلوب الجملة القصيرة أحيانًا ، والمنغَّمة غالبًا ، والمجازية دائمًا . » أي أن الجانب الفنيّ بصفة عامة ، والجانبَ الأدبي والموسيقي بصفة خاصة ، يُمثِّلانِ الأدوات الجوهريةَ لصياغة المَثل الشعبيّ ، إذ إن المسألة ليست قاصِرة على مجرد التعبير العابر عن معنًى يرادُ توصيله بأي شكل كان .

ويركِّز كلٌّ من كراب وزايلر على القيمة اللغوية والبلاغية والأدبية ، لدرجة أن كراب يؤمن بأن المَثل قادِرٌ على الثبات والاستمرار والتأقلم أكثر من بعض الأنواع الأدبية الأخرى . فإذا كان طابَعُ المَثل تعليميًا من حيث المضمون الفكريّ ، فإن أسلوبه في تركيزه وإيجازه يرجع إلى السجع والجناس اللفظي والتقفية ، وغير ذلك من العناصر الأدبية الَّتي قد لا تكون أمرًا لازِمًا أو ضرورة مُلِحَّة ، لكن وظيفتها البلاغية لا يمكن تجاهُلها . وهي لا تتناقض مع طابَعِ المَثل التعليمي الَّذي يكون مباشِرًا في أغلب الأحيان ، ومع ذلك يَثبت أكثر مما تثبت الأنواع الأخرى ، لأنه « كراب » يرى فيه ابتكارًا من صنع العبقرية الشعبية .

أمّا زايلر فقد عرَّف المَثل الشعبيّ بأنه « القول الجاري على ألسنة الشعب ويتميَّز في آنٍ واحد بطابَعٍ تعليميّ وشكلٍ أدبيّ مكتمل يسمو على أشكال

التعبير المألوفة . » ويُعلق إبراهيم أحمد شعلان في كتابه « الشعب المصري في أمثاله العامية » مقارنًا بين كراب وزايلر فيقول : « لقد اتفق زايلر مع سابقه – كراب – على أن المَثل يحتوي على ركنَين أساسيَّين هما الجانب الموضوعي ، ويعني عنده أيضًا الطابَعَ التعليميَّ ، والجانبُ الشكليُّ وهو الخاص بالتركيب اللغوي ، ولكنه اختلف مع سابقه في تعريف مفهوم التركيب اللغوي . فالشكلُ اللغوي الّذي يرتضيه زايلر هو « شكل أدبي مكتمِل يسمو على أشكال التعبير المألوفة . » فهو يتحدَّث عن الشكل الأدبيِّ دون تحديد لخصائص هذا الشكل ، وبذلك وسَّع دائرة المفهوم الأدبيِّ لتشكُّل « كل ما يسمو على أشكال التعبير المألوفة » ، حقيقة أن الجملة المَثَليّة تسمو على أشكال التعبير المألوفة لدى العامة ، والَّذي رفعها بدرجة على غيرها من أشكال التعبير الشَّعبي هو ما اعتراها من عوامل التعرية الطبيعية ، وما شملها من تغيير وتبديل على مَرِّ العصور . وقد كان زايلر أكثرَ دقةً وشمولاً عندما نادى « بالشكل الأدبي المكتمل » ، وهو يعني بذلك الشكلَ الأدبيَّ الَّذي استوى عليه المَثل ، وأصبح مُصيبًا في معناه ومَبْناه ، وحاوِيًا لكل العناصر التي تؤدي المعنى بدقة ، كما أنه من ناحيةٍ أخرى قد أكد على ضرورة احتوائه على حكمة الشعب أو كما يقول : « فلسفة ليست عميقة وذلك لكي تكون في مُتناوَل الشعب ويعيش بينه في تجاريه اليومية . »

ومن الواضح أن أسلوبَ المَثل الشعبيِّ وطريقةَ صياغته الأدبية واللغوية يَلعبان دورًا حيويًا في نوعية الوظيفة الَّتي يؤديها في المجتمع . فأسلوبُ الأمر مثلاً لا يَعني سوى النصيحة الَّتي توحي للمُستمِع بالخوف عليه وعلى مستقبله من التورُّط في مآزِقَ أو مصائِبَ هو في غنًى عنها . ولذلك يَلْعب عنصر

التحذير والتنوير والتوعية دورًا كبيرًا في تبصير المُستمع بنتائج أو احتمالات ما هو مُقدم عليه؛ وبالتالي فإن للمَثل الشَّعبيّ وظيفة اجتماعية ، لا يمكن تجاهلُها .

والحكمةُ التي ينطوي عليها المَثل الشعبيُّ ليست حكمة مطلَقة ، بل هي مُرتهِنة بالظروف التي أدَّت إلى ظهوره . ومن هنا كان التناقضُ في توجيهات الأمثال الشعبية صورةً دقيقة لما في الحياة من تناقضات . وفي هذا يقول عبد العزيز الأهواني في كتاب « في ذكرى طه حسين » :

« وإنما جاء التَّناقضُ أن النفس الإنسانية ذاتَها تَحمِل في طياتها هذا التناقضَ وتتجاذبها العواملُ النفسية باختلاف الظروف . وفضلاً عن ذلك فإن المجتمع- بطبيعة انقسامه إلى طبقات وطوائفَ واختلافٍ في المهن وفي المستويات العقلية والمعيشية – وإن التقت نفسيّاتُ أهله في نواحٍ من وجهات النظر تَختلِف في نواحٍ أخرى . »

وتوضِّح فايقة حسين في كتابها « حدائق الأمثال » أن الأمثال الشعبية كانت من أكثر الأنواع شيوعًا و انتشارًا بين الشرقيين ، على وجه الخصوص ، وأن « الأمثال المصرية أصبحت فاكهةَ الأمم الشرقية لِصَوابها حينًا ولفكاهتها حينًا آخر ، فهامَ بها الشرقُ العربيّ وتقبَّل هذا الأدب المصريَّ المحليَّ باللذة والتشوُّق . » ثم تضيف معبِّرةً عن تجربة شخصية لها مع الأمثال التي كانت بمثابة مُتَنَفَّس لها في أزمات الحياة فتقول : « وقد راقتني هذه الأمثالُ كما نفسَّت عني كثيرًا من هَمِّ النفس وبلائها . » أي أن الأمثال الشعبية تقوم بنفس دور الأعمال الأدبية الَّتي تُنير بصيرةَ الإنسان وتُسانِده نفسيًا في مواجهة ضغوط الحياة . ولعل الترفُّع الَّذي نظر به النُّقَّاد إلى الأمثال الشعبية

في أزمنة سابِقة يرجع إلى أن العاميةَ كانت أداتَها التعبيرية في الغالب الأعم ، في حين أن الأعمالَ الأدبية الأكاديمية والكلاسيكية كانت تُكتَب بالفصحى الناصِعة ، ولعل هذا ما دعا أحمد أمين إلى وصفها بالأرستقراطية . لكن مع انتشار المذاهب الواقعية والطبيعية في الأدب ، والإقبال على الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية في القرن الماضي ، لم يَعُدِ التعبيرُ الأدبيُّ بالعامية عيبًا ، وأقبل الباحثون والنُّقاد على دراسة الأمثال العامية بصفتها التعبير الأدبيَّ الدقيق عن الوجدان الشعبيِّ في مختلِف ظروفه وملابساته .

ويقول نَعوم شُقير في كتابه « أمثال العوام » : « يولع العامَّة بأمثالهم وكثيرًا ما تراهم يَتناظرون بها في المثل السائر في اصطلاحهم ليروا من يحفظ منهم أكثر من غيره . وقد جعلوها قاعدةَ السلوك وقاموسَ الأدب ، فقلَّما تراهم يَقصُّون حديثًا أو يَعرِضون أمرًا إلا أيَّدوه بِمَثَلٍ هو زُبدةُ الحديث وجَوهر الأمر . »

ويركِّز عبد العزيز الأهواني على القيمة الفنية والأدبية والبلاغية للمَثل الشَّعبي فيقول : « كثير جداًّ من الأمثال لا يَشتمِل على سلوك أو توجيه أو حكمة ، وإنما يَضطلع بوظيفة أدبية أو بلاغية تَقصِد إلى عرض صور فنية تُمتِع الحِسَّ وتُرضي النَّفْس بما تشتمل عليه من تشبيه دقيق أو مفارَقة مضحكة أو فن من القول طريف . ومن هنا تقوم هذه الأمثالُ بما تقوم به بعضُ الفنون من التقاطِ صور طريفة من الحياة لا تهدف من ورائها إلى غير الإمتاع الفني . »

وهذا يدلُّ على أن الأمثالَ الشعبية تتوسَّل بنفس الأدوات البلاغية والأدبية الَّتي توظِّفها الأعمال الأدبية ، حتّى تصلَ إلى الجمهور مُحدِثةً في نفسه أثرًا فكريًا ونفسيًا في الوقت نفسه . أي أن الشَّكلَ لا ينفصل عن المضمون في

الأمثال الشعبية ، وهي البَدَهِيَّةُ التي تَحكُم التحليل النقديَّ للأعمال الأدبية .
وقد عبَّر محمود عمر الباجوري ، في كتابه « أمثال المتكلِّمين من عوام المصريين » ، عن هذه الظاهِرة فقال : « وأحيانًا يكون للكلام كالبرهان للقضية ، فتدلُّ عليه بالدلالة المطابقية وتارةً يكون بالنسبة للكلام كنسبة المِلْح للطعام . »

وكما عرَفت شعوبِ العالم كلُّها فنونَ الأدب كالشِّعر والمسرح والرواية ، فقد عرَفت أيضًا الأمثالَ الشعبية الَّتي قامت بمهمة شبيهةٍ بتلك الَّتي قامت بها هذه الفنونُ - إن لم تكن أكثر انتشارًا بين كل طبقات الشعب - ذلك أن قدرتَها على التوعية والتنوير لا يمكن أن تُحَدَّ . فالسويسريّ مثلاً يقول : « بالمَثل تشتري بأذنيك أحسنَ درس بأرخص ثمن » ، والروسيّ يقول : « الأمثال عُملة الناس . » والبوسْنِيّ يقول : « الأمثال فى الكلام تُضيء في الظَّلام . » ويوجز كراب كل هذه التعريفات والتفسيرات في توصيفٍ جامِع فيقول : « الأمثالُ تردِّد خلاصةَ التجربة اليومية التي صارت لمجموعة اجتماعية معينة ، والَّتي صارت كذلك جزءًا لا يَنفصِل من سلوكها في حياتها اليومية الجارية . »

وإذا تأمَّلْنا تعبير « خلاصة التجربة اليومية » سندرِك أن هذه الخلاصةَ هي بمثابة المادة الحية الَّتي يتحتَّم على علماء الاجتماع والفولكلور والأنثروبولوجيا دراستها وتحليلها ، كما يجب على النقاد تقويمها كمضمون أدبي وفني . كما يفترض في الأدباء والفنانين أن يكونوا واعينَ بها وَعْيًا عميقًا حتّى يستطيعوا أن يَضرِبوا على أوتار النَّبْض القومي لشعوبهم فيدخلوا تراثها وتاريخها من أوسع الأبواب .

الفصل الثالث
الكاريكاتير

َيعتقد الكثيرون في مصرَ والعالم العربيِّ أن الكاريكاتير مجرَّد فرع من فروع الرسم ، ويَعتمِد على روح السُّخرية والتهكُّم ، بهدف الإصلاح الاجتماعي والسياسي عن طريق التَّلاعُب بِنسَب الأشخاص والأشياء ، حتّى يرى المُشاهِد العيوبَ والثُّغرات والأخطاء الَّتي قد لا يلحظها في حياته اليومية. وهذا صحيحٌ وإن كان لا يشكِّل المفهوم الشامِل لفن الكاريكاتير الَّذي يَتغلغل في كل الفنون الَّتي تَستخدِم أسلحةَ الكوميديا والفارص والسُّخرية والتهكُّم ؛ للوُصول إلى عقل الجمهور و وجدانه . ولا غرو في هذا؛ نظرًا للارتباط الوثيق القائم بين مُختلِف الفنون . ولعل تحديد مفهوم الكاريكاتير في الرسم يساعدنا على تتبع روحه في الفنون الأخرى وخاصة المسرح ، ذلك أنه واضِح ومباشِر في الرسم عنه في مجالات الأدب . ففي الرسم يبدو الكاريكاتير أسلوبًا تعبيريًا ساخرًا مُتهكِّمًا يعتمد على المبالغة في تصوير بعض ملامح الموقف أو الشَّخصية ؛ بهدف إلقاءِ الضَّوء عليها و وضع المتفرج في موقفٍ فكريٍّ معيَّن تجاهها ؛ أي أن الرَّسّام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية للتأكيد على الملامح النفسية المختلفة ، ولتجسيد رأيه في تفكيرها وسلوكها .

أمّا في المسرح – مثلاً – فيختلف المنهج قليلاً لأنه إذا كان الكاريكاتير في الرسم تجميدًا لحركة يراها المتفرج بوضوح ، فإنه في المسرح تحريكٌ لوقفة متجمِّدة من خلال الموقف الدراميّ المتطوِّر ؛ أي أن الكاتِبَ المسرحيَّ يملك حريةً أكثر من رسام الكاريكاتير ، الّذي يتحرَّك في حدود الملامح المادِّية في موقفٍ معيَّن ، مع إضافة جُملةٍ أو جُملتين من الحوار الَّذي قد تحتاجه الصورة لتوضيح المعنى . أمّا الكاتِبُ الدراميُّ فيستطيع أن ينتقل من الحدود الضيقة للملامح الجسدية والمادية الثابِتة ، إلى مجالِ الملامح الفكرية والنفسية والحركة الدراميَّة الممتدَّة بطول نسيج المسرحية وعرضه .

ولعل هدفَ الكاتب الدراميِّ من استخدام الكاريكاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير ، وهو التَّلاعُب بِنِسَب بعض الملامح النفسية والسلوكية عن طريق المبالَغة وإلقاء الأضواء عليها بهدف السُّخرية منها . وغالبًا ما تَنصبُّ المعالجة الكاريكاتيرية على الشخصيات الّتي فقدت اتِّزانَها ، والَّتي عادة ما يستعملها الكاتِبُ في نقد أوجُهِ النقص الاجتماعيِّ . ويعتمد الكاتِب في تجسيد روح الكاريكاتير على عناصِرَ متعدِّدةٍ ، منها « اللازمات » الكلامية أو الحركية الَّتي تتكرَّر في مناسبة وفي غير مناسبة ؛ مما يُحيل الشخصيةَ إلى كيان أتوماتيكي مضحِك ، أو جَعْل الشخصيةِ تنطق بكلام لا يَمتُّ لكيانها بِصلة وكأنها بَبَّغاءُ تتفوَّه بألفاظ لا تُدرِك معناها ، أو إدْخال الشخصيةِ إلى منصة المسرح في وقت غير مناسِب ، بهدف إبراز المفارَقات الكاريكاتيرية الَّتي يمكن أن تترتَّب على هذا ، أو وَضْع الشخصيةِ في موقفٍ لا يمكن أن تتوقَّعه في يوم من الأيام ، كأن يتحوَّلَ الرجلُ إلى امرأة فيما يُشبه الكابوس ، ثم القِيام بتتبُّع الملابَسات الساخِرة الَّتي قد تطرأ على الوضع الجديد للشخصية ، أو التَّلاعُب

بالحوار مثلما تتحدَّث كل شخصية عن مصالحِها وتنسى مصالح الآخرين ، فتكون النتيجة أن الشخصياتِ كلُّها لا تسمع سوى نفسها ، ومن ثم تتحوَّل إلى نوع من المخلوقات الغريبة الّتي تتكلَّم لغة معروفة ولكنها غيرُ مفهومة ، أو تأثُّر الشخصيةِ بوعيٍ أو بغير وعيٍ بشخصية أخرى ؛ مما يجعل سلوكَها تقليداً أبله أو أعمى لها .

إن عنصر المبالغة موجودٌ في كل اللَّمسات الكاريكاتيرية الَّتي يُضيفها الكاتِب سواء إلى الشخصيات أو المواقف . وهو عنصرٌ يشترِط تَوافُرَ الجديَّة في جوهره برغم مظهره الساخر والمثير للضحكات ، ذلك أن هدف الكاتب من استغلاله لا يَكمُن في الترفيه والتسلية والإضحاك بقدر ما يتركَّز في الإيحاء بلمساتٍ وأفكارٍ معينة ، تُضاف إلى معرفتنا بالموقف أو الشخصية ، أي أنه عنصرٌ يَخضع لكل الحتميات الدرامية والوظائف الفنية ، شأنُه في ذلك شأنُ العناصر الدرامية الأخرى . والفنان الناضِج يَأبى على نفسه استخدامَ الكاريكاتير بهدف استجداء الجمهور ، ولكنه يَستخدمه كقوةٍ تصحيحية فعّالة في تغيير أفكار جمهوره وبالتالي التأثير على سلوكياته ، فالجمهور يَضحك ولكن ضحكه لا يعلو على صوت المأساة الّتي تكشف عن مدى التعفُّن الَّذي بلغه المجتمع . وفي الواقع فإن إحساسَ فنان الكاريكاتير بمأساة عصره أشدُّ وأحَدُّ من إحساس الفنان الَّذي يكتب التراجيديا ، بل إن الكاريكاتير يقوم بمهمة مضادَّة لتلك الَّتي تؤديها التراجيديا . لأنه بدلاً من أن يُطهِّر وجدان المتفرج من كل ما من شأنه أن يُزعِجه ويُفرِغ داخِلَه من الضغوط النفسية من خلال إثارة عامِلَي الخوف والشفقة ، فإنه يقوم بشَحْن وجدانه بانفعالات وأحاسيس جديدة لا تَقتصِر على الخوف والشفقة ، بل تتعدّاها إلى أنواع

أخرى ، منها السخريةُ والتهكُّم والاستهزاء والرفض والسأم والرغبة في تغيير ما هو كائِن ، بل وتَصل أحيانًا إلى الغضب والثورة الحقيقية .

وإذا استعرنا لغة السياسة فإنَّه يمكننا القولُ بأنه إذا كانت التراجيديا تمثِّل اليمين المحافِظ فإن الكاريكاتير يمثِّل اليسار المتطوِّر . والكاريكاتير مُهِمٌ وحيويٌّ جدًّا للمجتمع الاشتراكي الَّذي تَنعدِم فيه المنافسةُ الرأسمالية إلى حدٍّ كبير ، ومن ثم فإنه لا يوجد هناك من يتربَّص لكشف العيوب والأخطاء مثلما يحدث بَيْن المتنافسين في ميدانٍ معيَّن لتحقيق أهداف متشابهة ، فهم يُحاوِلون كشف عيوب الآخرين و ثُغرات ضَعفهم كي يَنفذوا من خلالها و يعملوا على هدمهم ، أمّا المجتمعُ الاشتراكيُّ فيخلو من الاحتكار والمنافسة ؛ مما يؤدي إلى استمرار الأخطاء وثُغرات الضَّعْف التي قد لا تبدو واضِحةً للعين المجرَّدة . هنا تبدو أهمية الكاريكاتير في تجسيد الأخطاء وثُغرات الضَّعف ، و وضعِها تحت مِجْهر النقد والسُّخرية والتهكُّم كي يراها المجتمعُ كله دون حساسية أو مواراة .

والكاريكاتير من أهمِّ الأسلحة التي يستخدمها الفنان في المجتمعات الاشتراكية للتأثير في جمهوره ؛ لأنه يُدرِك تمامًا أن هناك وسط جمهوره من يمثِّل الأخطاء والعيوب موضع الهجوم . وهؤلاء يُشارِكون الآخرون الضَّحك وبذلك يَضحكون من أنفسهم في الوقت نفسه . وهذا له تأثيرٌ فعّال في منطقة اللاوعي قد يؤدِّي إلى احتقار الإنسان لما يقوم به من أفعال خاطِئة ، ومن ثم يمتنع عنها . والدَّليل السَّيكولوجي على مُنافاتها للقِيَم الإنسانية أنه يُشارِك الآخرين في السخرية منها . وهناك بَوْنٌ شاسع بين النقد الَّذي يحمل روح العداء والجهامة وبين النقد الَّذي يتميَّز بروح الكاريكاتير والدُّعابة . النوعُ الأول ربما يُقابَل بالاستهجان وبذلك يفقد تأثيرَه في الجمهور ، أمّا النوعُ

الثاني فيُقابَل بالتسامُح لأن الإنسان بطبيعته ميّال إلى الضَّحك والدُّعابة والسُّخرية والتهكُّم حتّى من نفسه . وهناك وظيفة بيولوجية وفسيولوجية وسيكولوجية للضَّحك لأنه يُريح الأعصاب ويُساعِدها على الارتخاء ، وفي الوقت نفسه يُسهِّل من مهمة إفرازات الهضم وعُصاراته ويَنزِع بالمتفرج إلى التفاؤل بدلاً من التشاؤم ؛ مما يغيِّر نظرته إلى الحياة ويَزيد من رحابة صدره لتقبُّل النقد والسخرية .

وإذا ذهب شخصٌ كئيب إلى مسرحيَّة زاخِرة بروح الكاريكاتير ؛ فإنه سيتشبَّع به عن طريق العدوى ثم المشاركة الوجدانية والتجاوُب الفعّال مع أحداث المسرحية ، وسيجد نفسَه يُشارِك الآخرين الضَّحك دون أن يُحِسَّ بذلك ، وهنا يَكمُن التأثير الَّذي يحدث في منطقة اللاوعي عنده . فهو وإن كان قد أغلق كل المنافذ المؤدِّية إلى نفسه حتّى يظلَّ في صومعته الكئيبة العابسة بعيدًا عن انطلاقة الحياة ، فإنه لن يستطيعَ إغلاق المَنْفَذ المؤدّي إلى منطقة اللاوعي لأنه لا يتحكَّم فيه . أمّا الموقفُ الكاريكاتيريّ فيستطيع التحكُّم فيه عن طريق جماليات الشكل الفنيِّ الَّذي يُعيد تشكيل نفسيته من حيث لا يدري .

والظاهِرة الغريبة المرتبِطة بالكاريكاتير أنه يقوم بوظيفتَين متناقضتَين تمامًا في الوقت نفسه : الوظيفة الأولى أنه يخفِّف من وقع المأساة الاجتماعية على نفوسنا عن طريق المرح والدُّعابة والمفارقة والسخرية والتهكُّم . أمّا الوظيفةُ الثانية فإنه يكثِّف من إحساسنا بالمأساة نفسها بِحُكم أن طبيعة الكاريكاتير تَنزِع دائمًا إلى المبالغة وتركيز الأضواء . وقد تَعْجَبُ : كيف يؤدي الكاريكاتير وظيفتَين تنسخ إحداهما الأخرى ؟ لكن العجبَ سرعان ما يزول إذا علمنا أن

طبيعة الفنِّ تقوم على العناصر المتصارِعة ، والأقطاب المتضادَّة ، والاتجاهات المتضارِبة ، ولذلك يجب ألا نتوقَّعَ من الفن أن يؤدي وظيفة محدَّدة مثل تلك التي يؤديها الوعظُ والإرشاد والخطابة مثلاً ، ذلك أن الفنَّ يعتمد على الأبعاد والتنويعات والتفريعات الَّتي ينشأ عنها التناقضُ والتضادُّ والتصارع ، فالفنُّ له حياة خاصة وذاتيَّة مستقلة به .

وقد اصطلح النُّقادُ على تقسيم كوميديا الكاريكاتير إلى ثلاثة أنواع : كاريكاتير الشخصية ، وكاريكاتير الموقِف ، وكاريكاتير الفِكرة . وهذه الأنواع موجودةٌ في الأدب كما هي موجودةٌ في الرسم . ففي كاريكاتير الشخصية يسعى الفنان إلى تكبير أو تصغير خطوطِ الشخصية ؛ بهدف إبرازِ مدلول معيَّن من خلال تحطيم نِسَب التوافق الظاهريِّ بين الملامح المميزة وتركيز الأضواء الكاشفة على الخَلل النفسيِّ أو الفكريِّ أو الوجدانيِّ أو المنطقيِّ أو الاجتماعيِّ في الشخصية وسلوكها ، كما فعل موليير في مسرحية « البخيل » ، وشكسبير في مسرحيَّة « تاجر البندقية » ، وكما يفعل معظم رسّامي الكاريكاتير الذين يَبتكِرون الأنماط الَّتي تمثِّل أنواع الخَلل النفسيِّ والاجتماعيِّ المتعدِّدة .

وكاريكاتير الموقِف لا ينفصل كثيراً عن كاريكاتير الشخصية . فإذا كان الكاريكاتير يُعالِج الكيان النفسيَّ الذاتيَّ للإنسان ، فإن كاريكاتير الموقِف يُلقي الأضواء على الكيان الاجتماعيِّ الخارجيِّ للإنسان ؛ أي أنه يركِّز على أشكال السلوك الناتجة عن العَلاقة بين مجتمع معيَّن وعصر معيَّن . ومن الطبيعيِّ أن يَتغلغل هذا النوع من الكاريكاتير في كل التقاليد الراسِخة الَّتي تَعتورِها السلبيات ، ذلك أن الحياةَ اليومية الرتيبة ، والسَّعْيَ اللاهِث وراء لقمة

العيش تحت الضغوط الاجتماعية والاقتصادية ، والتنازل عن بعض القيم الإنسانية من أجل الحصول على بعض المكاسِب المادية ، كل هذه العواملِ وغيرها تجعل الناس ينظرون إلى السلبيات ، وثُغرات الضَّعف الاجتماعي ، وعيوب الفكر الانتهازي والسلوك الملتوي ، على أنه شيءٌ طبيعيٌ للغاية ولا يسترعي مجرد الانتباه العابِر – فضلاً عن الدهشة – في معظم الأحوال . هنا يأتي دور كاريكاتير الموقف ليُلقِيَ بأضوائه الساطِعة الكاشِفة لهذه السلبيات ، بحيث تبدو للجمهور وكأنه يراها ويُدرِكها ويستهجنها لأول مرة في حياته .

أمَّا كاريكاتير الفكرة فيستخدم المبالغة – أهم أسلحة الكاريكاتير بصفة خاصة – في تضخيم فكرة معينة ، وكأنه يضعها تحت عدسة المجهر حتّى يتضح سخفُها وعبثيتُها . وغالبًا ما يمارس الفنان هذه العملية من خلال تصغير نِسَب الأفكار الأخرى الَّتي تستوعبها في مواجهة الفكرة الرئيسية الَّتي يدور حولها العملُ الفنيّ ، حتَّى يبرزَ التناقض الشديد بين عبثيتها وبين منطقية الأفكار الأخرى . وكان مسرحُ العبث المعاصِر على رأس المسارح الطليعية والتجريبية الَّتي استخدمت الكاريكاتير لإظهار عناصر العبث الَّتي تحكم الأفكار الَّتي تتحكَّم في سلوك الناس دون إدراكٍ لعبثيتها . ولذلك قال يوجين يونيسكو ، أحد رُوّاد هذا المَسْرَح : « إن مهمة المسرح تَكمُن في إبراز العبث الَّذي يظنه الناس المنطق بعينه نتيجةً للتَّكرار والرّتابة وضَياع المعنى والهدف . فليس من وظيفة المسرح أن يؤيِّد ويُبارِك ما اتَّفق عليه الناس ، بل عليه أن يَنتقد ويرفض ويَسخر من هذا العقد الاجتماعيِّ الَّذي لا تُبرِّره الحقيقة الإنسانية . »

وإذا تَتبَّعنا عنصر الكاريكاتير في الفنون العالمية عبر تاريخها الطويل ،

فستجد أن هدفه تمثَّل في تصحيح مسار الإنسانية سواء على المستوى الأخلاقيّ أو المستوى الجماليّ . وهذا الهدف قد يَرجِع إلى بعض أشعار هوميروس ذات الروح الساخرة ، وكوميديات أريستوفانيس الَّتي لم تَسلم فيها شخصيةٌ واحدة من ضربات الكاريكاتير بل وصَفَعاته . كذلك كان الأديب الرومانيُّ لوسيليوس من رُوّاد الوصف الكاريكاتيري لأوضاع المجتمع المعاصِر في الإمبراطورية الرومانية . أمّا في مجال الشِّعر اللاتيني فقد استخدم هوراس وجوفينال وبيرسيوز الكاريكاتير في السُّخرية من الأنماط والمواقف التي خبروها ، ولذلك كانت القصيدة نوعًا من النكتة الكاريكاتيرية أو المقال الصحفي بمفهوم عالمنا المعاصر . وقد تعرَّض الناقِد الروماني كوينتيليان لهذا العنصر بالدراسة والتحليل ؛ مما يدلُّ على وعي الفنان المبكِّر بدور الكاريكاتير برغم عدم استخدامه للمصطلح .

وحتّى في العصور الوسطى لم تستطع الرُّوحُ المحافِظة المتزمِّتة أن تقتل رُوح الكاريكاتير في الفنون الَّتي ظهرت في تلك الفترة . وبحلول عصر النهضة وترجمةِ أشعار هوراس وجوفينال الساخِرة في كل أنحاء أوربا ، تخلَّص الأدباء والشعراء تمامًا من تزمُّت العصور الوسطى ، وأدركوا قيمة عنصر الكاريكاتير في تصحيح المسار الإنسانيِّ والاجتماعيِّ ، كما نجد في كتابات تاسوني في إيطاليا ، وبوالو وديدرو في فرنسا . وقد اشتُهِرت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في إنجلترا القرن الثامنَ عشرَ باستخدام الكاريكاتير في القصيدة التهكُّمية ، كما في قصيدة « اغتصاب خُصلة الشَّعر » للشاعر بوب ، وفي أمريكا القرن التاسعَ عشرَ في كتاب « حكاية النقاد » لجيمس راسل لويل .

وهكذا استمرَّ الكاريكاتير ابتداءً من مسرحية « الضَّفادع » لأريستوفانيس ، و مرورًا بمسرحيات بن جونسون وموليير ، و وصولاً لمسرحيات وايلد وبرنارد شو ، و أونيل ، و بيكيت ، و يونيسكو ، و أداموف ، الَّتي اعتمدت في أجزاءٍ كثيرة منها على عنصر الكاريكاتير .

هذا في المسرح ، أمّا في مجال القصة والرواية ، فهناك رابيليه ، وسيرفانتس مُبدع شخصية « دون كيشوت » ، وسويفت صاحب « رِحلات جَليڤر » و « معركة الكتب » ، وديفو ، وفيلدنغ ، وڤولتير ، وثاكري ، وصمويل باتلر ، وسنكلير لويس .

وفي الفنون الأخرى نَجِدُ الكاريكاتير في الرقص والموسيقى والفنون التشكيلية ؛ فمن أشهر رسّامي الكاريكاتير في فرنسا كان دوميه الَّذي عاش في ظِلِّ الإمبراطورية الثانية ، وهوجارث في إنجلترا في القرن الثامنَ عشرَ . أمّا في العصر الحديث فيحتاج تَتبُّعُ انتشار فن الكاريكاتير إلى دراسات مستفيضة نظرًا لتشعُّبِه إلى مدارس عديدة . ويكفي أن نذكر – على سبيل المثال – الدور الَّذي يلعبه الكاريكاتير السياسيُّ في رفع درجة الوعي السياسيِّ عند الجماهير. فقد يُغْني رسمٌ كاريكاتيري في منتهى البساطة والتجريد عن مقالة سياسية مستفيضة ؛ ذلك أن الكاريكاتير قادِرٌ على الوصول إلى هدفه من أقصر الطرق وأسرعها .

وفي مجال الأدب العربيِّ المعاصِر كان من رُوّاد هذا النوع من الكتابة عبد العزيز البشري ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وبديع خيري ، وبيرم التونسي ، وسليمان فوزي ، وإبراهيم هلال ، وتوفيق حبيب ، ومحمد الههياوي ، وحسين شفيق المصري ، وحسن عباس الشربتلي ، وتوفيق

البكري ، وعثمان جلال ، وغيرُهم من الذين أحيَوا تقاليد ابن المقفّع ، والجاحظ ، وبديع الزمان الهمذاني .

أمّا في مجال الرسم ، فكانت مجلة « روز اليوسف » بمثابة المدرسة الَّتي تخرَّج فيها معظمُ فناني الكاريكاتير الذين أرسَوا تقاليده في العالم العربيِّ كله . ولا تخلو الآن أيةُ مجلة أو صحيفة من رسوم الكاريكاتير الَّتي تعبِّر عن قضايا الأمة العربية الَّتي لا تنتهي ؛ مما يَدلُّ على قدرة فن الكاريكاتير على معالجة حياة الإنسان في كل زمان ومكان .

الفصل الرابع
التَّرْجَمة

تُعَدُّ الترجمةُ من الفنون الصعبة الَّتي تحتاج إلى دراية شاملة بمعاني وألفاظ اللغتَين : المترجَم منها والمترجَم إليها ، كما أنها تَعتمِد على الموهبة الأصيلة والحِسِّ المُرْهف في إدراك المعاني وظِلالها المتدرِّجة ؛ إذ إن الترجمة ليست نقلاً للفظ أو التركيب اللغويِّ ، فهذه كلُّها مجرد وسائِلَ لنقل المعنى الَّذي يقصده الكاتب الأجنبيُّ إلى مجال الاسْتيعاب والإدراك عند القارئ الَّذي يَطَّلع عليه في لغته المحلية . وعمليةُ نقل المعنى هذه تَستدعي من المترجِم أن يكون مُلِمّا بالخلفية الفكرية والثقافية والعلمية للموضوع المطروح للترجمة ، ولذلك يُفضَّل أن يكون مترجِمُ الموضوع العلميِّ المتخصِّص عالِمًا أو على الأقل مُلِمّا بأصوله العلمية ، حَتّى لا تستعصِيَ عليه ترجمةُ المصطلحات العلمية الَّتي ترتبط بالكثير من القوانين والمعادلات والمعايير العلمية السابقة أو اللاحِقة لها . كذلك يُفضَّل أن يكونَ مترجِمُ العمل الأدبيِّ أديبًا أو ناقدًا أو ذا حسٍّ فنيٍّ وخلفية ثقافية عريضة ؛ بحيث يستطيع الوصولَ إلى أغوار المعاني الَّتي يَقصِدها الأديب الأجنبي . فإذا تصدَّى أحدهم - مثلاً - لترجمة مسرحيةٍ ما دون أن يكون مستوعِبًا للتقاليد المسرحية - سواء التقاليد العامة أو المرتبِطة بهذه المسرحية بصفة خاصة - فإنَّ إجادته للغة الكاتب المسرحيِّ

الأجنبيّ لن تكفي لترجمة المسرحية على الوجه الفنيّ المطلوب . فهناك فرقٌ كبيرٌ بين مجرد إجادةِ اللغة وبين القدرةِ الفعلية على الترجمة ، وما يَنطبق على العلم والأدب ينطبق على كل فروع المعرفة الإنسانية .

وتَكمُن خطورةُ الترجمة وضرورتُها في أنَّها تقوم بدور الجسر الموصِّل بين الحضارات المتتابعة والمختلفة ، وبذلك تُساهِم في نشر الحضارة الإنسانية عبر حاجِزَي الزمان والمكان ، سواءٌ على مستوى الفرد أو المجتمع أو العالم أجمع . ولولا الترجمةُ لما عرفنا شيئًا عن الحضارات السابقة والتراث الإنسانيّ ، ولنا أن نتخيَّل الشكل الَّذي كان من الممكن أن تتخذَه معرفتنا بالحضارة المصرية القديمة لو لم يستطع رجلٌ مثل شامبليون أن يفكَّ رموز حجر رشيد ، وأن ينجح في ترجمة ما ورد فيه . هذا على المستوى الزَّمانيّ ، أمّا على المستوى المكاني فلنا أن نتخيلَ أيضًا الكيفية الَّتي يستطيع بها عالمنا المعاصر أن يفهم بعضُه بعضًا ، بدون عمليات الترجمة الهائلة الَّتي تتمُّ يوميًا في كل أجهزة الإعلام والصِّحافة .

ومن هنا أصبحت الترجمة هي النافذةَ الَّتي يُطِل منها المواطن العاديُّ على كل إنجازات العصر ، دون أن يجهد نفسَه في تعلُّم لغات أجنبيَّة قد لا يجد الوقت أو الإمكانيات لتعلُّمِها ، وخاصَّةً أن تعلُّم اللغات بالنسبة لِلَّذين تخطَّوا مراحل الدراسة والتعليم ، أصبح مكلِّفًا اليوم ويحتاج إلى تنظيمٍ للوقت والجهد والممارسة المستمرَّة . وهذه كلُّها عناصر من الصعب توافرُها في عالم يلهث فيه الجميع وراء القُوت اليومي بطريقة أو بأخرى . كما أنه من المعروف أن الإنسان العاديَّ إذا أجاد لغةً أجنبية واحدةً فربما يَعجِز عن إجادة لغةٍ أخرى . لذلك عملت كلُّ دول العالم المتحضِّر على تشجيع حركة الترجمة ،

وإنشاء إدارات الترجمة الَّتي تتمتع بالدعم الرسمي للدولة . ومن الناحية الاقتصادية البحتة فإن إنشاء أجهزة الترجمة يُعَدُّ أرخص بمراحل من المصاريف الباهِظة الَّتي تنفقها الدولة على تعليم اللغات الأجنبيَّةِ في المدارس والمعاهد العليا ، في حين لا تعود على الدولة بنفس الفوائد العلمية السريعة الملموسة لترجمة شتى أنواع المعرفة .

ويجب ألا يتبادرَ إلى الذهن أن الترجمة تتعارض مع عملية تعليم اللغات الأجنبيَّةِ ، فكل منهما تؤدي إلى الأخرى ، ذلك أن الثقافة الَّتي تُتيحها الترجمة للمواطن العاديِّ قد تُغريه بإجادة لغةٍ أو لغتين حَتّى يطلعَ على إنجازاتهما العلمية والفكرية والأدبية بدون وسيط الترجمة ، وقد تجعله ثقافته المتزايدة ينظر إلى الترجمة على أنها حاجِز يَحول بينه وبين الاطِّلاع والفهم المباشِر . أمّا التعليمُ الحقيقيّ والجادّ للغات الأجنبيَّة فمن شأنه تغذية روافد الترجمة ومدُّها بالمترجِمين الأكْفاء الَّذين يُساهِمون فى ازدهار حركتها ، ومن ثم في مدِّ جسور العبور الحضاري بين مختلف الأمم والشعوب .

والشيء الغريب الجدير بالتسجيل هنا أنه على الرغم من خطوزة موضوع الترجمة سواء كفنٍّ عريقٍ أو علمٍ نظريٍّ أو مجالٍ تطبيقي ، فإننا لا نجد أبحاثًا أو دراساتٍ وافية في هذا الميدان . وكان الأجدر بعلماء اللغويات في مجالات النحو والصرف والمعاني أن يَبذلوا جهدًا كبيرًا في إخصاب فن الترجمة ، بالجديد من التقنين والتنظير بدلاً من أن يُغلِقوا على أنفسهم نوافذَ كل لغة على حدة ، ويعيشوا في جزيرتها المنعزِلة . ففي مجال التنظير للترجمة لا نجد أكثر من كِتاب واحد لألكسندر فريزر تيتلر « عن مبادئ الترجمة » ، وفي مجال التطبيق كِتابِ باورا « الشِّعر الإغريقيّ والترجمة » ، و كِتابِ لاميروكازامين

« الشِّعر الفرنسيّ والترجمة » ، وكتاب تشارلز جيمس لايال « ترجمات الشِّعر العربيّ القديم » ، وهي كُتب لا يمكن أن تُغطِّيَ أيَّ جانبٍ من جوانب هذا الموضوع الحيويّ ، فكتاب تيتلر - مثلاً - يحاول وضع بعض القواعد المعينة لترجمة الشِّعر الإنجليزي الكلاسيكي بصفة خاصَّة ، ولكن ما قد ينطبق على هذا الشِّعر قد لا ينطبق على أيِّ نوعٍ آخر من الشِّعر ، ومن ثم لا ينطبق بالضَّرورة على الشِّعر بصفة عامة . ولعل نُدْرَةَ الأبحاث والدراسات في مجال الترجمة ، ترجع إلى استحالة إطلاق تعميمات تَصلُح لكل زمان ومكان . فبالإضافة إلى الموهبة والذوق والحس وغير ذلك من العناصر الفردية الذاتية الَّتي تتدخَّل في عملية الترجمة ، هناك الاختلافاتُ والفروق البيئية بين مُترجِمٍ وآخر ، بين لغة وأخرى ، بين عصر وآخر ؛ إذ إن عملية الترجمة تتطَّور تلقائيًا مع مراحل التطوُّر الطبيعيِّ للمعرفة الإنسانية .

ولا أشكُّ أنَّ هناك من الإنجازات الأدبية والإضافات الفكرية والفنية في عديد من اللغات الَّتي لا يمكن لأعظم الباحثين والدارسين الأكاديميين الإلمامُ بها كلِّها ؛ ومن هنا كانت ضرورةُ الترجمة حتّى لهذه الصفوة من المثقفين الَّذين يُجيدون أكثر من لغة أجنبيَّة . ففي مجال الأدب - مثلاً - تُصبِح الترجمة أمرًا لا مفرَّ منه ؛ فمن الحماقة أن يُحرَم متذوِّق للأدب من قراءة « الحرب والسلام » مثلاً لتولستوي لأنه لا يعرف الروسية ، أو « الكوميديا الإلهية » لدانتي لأنه لا يجيد الإيطالية . ولن يوجد المفكِّر أو المثقَّف الَّذي يستطيع أن يقرأ كل الأعمال الَّتي يُعجَب بها باللغات الَّتي كُتبت بها أصلاً .

أمّا القولُ بأن عملية الترجمة تقضي على التناغُم الفكريِّ عند الكاتب ، وتُشوِّه المشاعر الَّتي يجسِّدها ، وتحرِّفُ المعاني الَّتي يقصدها ، وتقتل الإيقاع

ودلالة الأصوات ، فهو قولٌ مبالَغٌ فيه إلى حدٍّ كبير . قد تَضيع بعض ظلال المعاني التي لا يمكن أن تَنفصِل عن لغتها ، لكن المحصِّلة النهائية لعملية الترجمة توضِّح أن حساب المَكْسَبِ يَزيد بمراحِلَ عن حساب الخسارة . ولذلك فإن المَثل الإيطاليَّ الشهير الَّذي يَصِف المترجِمين بأنهم خونةٌ يميل إلى المبالغة اللفظية . فإذا كانت الترجمةُ خيانةً فنحن في أشد الحاجة إلى هذا النوع الحضاريِّ من الخيانة .

ويمكننا القولُ بأن قيمة الأعمال الأدبية والفكرية تَكمُن إلى حدٍّ كبير في معانيها العميقة ، واتِّساقها الفكريِّ ، و وحدتِها العضوية ، وحماسها الإنسانيِّ ، وجمالها المتجدِّد ، وخلفيَّتِها الخصبة ، ودقتها الرمزية ، وليس في مجرد إيقاع اللغة وصوتياتها . وكلما كان العمل عظيمًا وشاملاً في نظرته الإنسانية ، قلَّت درجةُ معاناته من الانتقال إلى لغة أخرى . أمّا الأعمالُ الَّتي تعتمد على التلاعُب بالألفاظ ، واللهجات العامية ، والتلميحات المُغرِقة في المحلية ، والإيقاعاتِ الصوتية والموسيقية الَّتي تطرب الأذنَ ولا تعني كثيرًا بالنسبة للعقل والفكر . . . إلخ مثل هذه الأعمالِ تَستعصي على الترجمة الأمينة الدقيقة لأنها رهينةُ لغتها إلى حدٍّ كبير ، أمّا الأعمالُ الأدبية الَّتي تتجاوز حدود الزمان والمكان ، فإنها بالتالي تستطيع تَجاوُزَ حدود اللغة واللَّهْجة المحلية إلى اللغة الإنسانية الَّتي تَكمُن بالغريزة في كل إنسان في أيِّ زمان ومكان .

حتّى الشِّعر الَّذي يَظن الكثيرون أن ترجمته مستحيلةٌ لاعتماده على الإيقاع الموسيقيِّ ، والدلالة اللفظية الَّتي لا تَنفصِل عن المعنى ، والرموز المحلية - يمكن ترجمتُه بنجاح كبير . ففي المسرحية الشِّعرية الَّتي تَستخدم

الشِّعر المُقفّى أو المُرسَل ، يَجب على المترجِم أن يضع في اعتباره المشاعر الدقيقة والإحساسات المرهَفة الَّتي يُثيرها المعنى واللفظ في آنٍ واحد ، ومن خلال تمكُّن المترجِم من أبعاد المعنى وخلاله يستطيع أن يجد المقابلَ اللفظيَّ له في اللغة الَّتي يُترجِم إليها ، ومن ثم يتمكَّن من إثارة نفس المشاعر والإحساسات الَّتي قصد إليها الشاعر .

وقد يكون المترجم متمكنًا من علم العَروض في لغته بحيث يأتي بالأوزان والبحور المعادلة للغة الأجنبية ، ولا نقول المُشابِهة ، لأن كل لغة لها أوزانُها وبحورُها وقوافيها وإيقاعاتها الخاصَّة بها . ولا تَعتمِد إثارةُ المشاعر والإحساسات على التداخُل بين صوت اللفظ ومعناه فحسب ، بل تستخدم نفس التداخل بين المحسِّنات البديعية والصُّور والرموز والاستعارات ، وغير ذلك من العناصر الَّتي تمكِّن المترجِم من تجسيد روح القصيدة وجوهرها ، بالرغم من عقبات اللفظ والوزن والقافية الَّتي قد تؤثِّر على الترجمة الدقيقة للقصيدة . ولا شك أن هناك قدرًا كبيرًا من إعادة الخلق الفنيِّ في ترجمة الشِّعر .

وما ينطبق على الشِّعر ينطبق بدرجة أقلَّ على النثر لخلوِّهِ من القوافي والأوزان ، وإن كان يملك أحيانًا إيقاعًا مميِّزًا له وخاصةً في النثر الأدبيِّ عند كبار كتاب الرواية والمسرح والمقال . أما النثر العلمي فيشترط فيه الدقة اللفظية والاصطلاحية ؛ حَتّى لا يبتعدَ المترجِم بالقارئ عن جوهر الموضوع الَّذي يعالجه المؤلف . وإذا لم يكن هناك اصطلاحٌ مقابِلٌ للاصطلاح العلميِّ الأجنبيِّ ، فإنَّه يتحتَّم على المترجِم أن يستخدمه كما هو ، لأنه إذا ابتكَر اصطلاحًا من عندِيّاته فقد ينحرف بالمعنى أو المفهوم أو النظرية أو المعادلة

العلمية بعيدًا جدًّا. فالنثرُ العلميُّ يعتمد في ترجمته على نقل الحقيقة كما هي، بحكم أنه يتعامل مع عقل القارئ فقط ، أمّا ترجمةُ النثر الأدبيِّ فتتعامل مع عقل القارئ ووجدانِه ؛ ولذلك يتحتَّم على المترجِم أن يضع الانفعالات والأحاسيس وظلال المعاني والصور والرموز في اعتباره دائمًا ، لأنها تشكِّل جزءًا عضويًا من المضمون الذي يقوم بترجمته .

وتلعب النِّسْبية دورًا كبيرًا في عملية الترجمة ، وخاصَّةً ترجمةَ الأدب والشِّعر ، ذلك أن كل مترجِم يعتمد على حِسِّهِ الخاص باللغة ، وعلى أسلوبه الَّذي تميَّز به ، وعلى نوعية ممارسته للترجمة ، وعلى نظرته إلى جمهور القُراء الَّذي يترجم له . فالترجمة ليست حِرفةً آليةً بدليل أننا لو طلبنا من عشرين مترجِمًا - مثلاً - ترجمة قصيدة لشكسبير ، فسنجد أنَّ المحصِّلة النهائية للترجمة عبارة عن عشرين نسخةً متنوِّعة لنفس القصيدة ، ولكن أحسنها بالطبع ستكون ترجمة المترجم الواعي بتقاليد الشِّعر الإنجليزيِّ بصفة عامة ، وشعر شكسبير بصفة خاصَّة ، والقادِر على توصيل المضمون والشكل - بقدر الإمكان - إلى القارئ العربيِّ الَّذي يفترض فيه هو الآخر أن يكون على نفس درجة الوعي - تقريبًا - عند المترجِم . ولذلك فإن القارئ العربيَّ الذوّاقة للشِّعر يمكن أن يستمتع بشكسبير مترجمًا في الوقت الّذي لا يستطيع فيه سائق التاكسي في لندن أن يتذوّق شكسبير في لغته الأصيلة .

وعلى الرغم من أن عملية الترجمة لا تحمل في طياتها نفس الإبداع الأدبيِّ الّذي يمارسه الأديب - فالمترجِم ناقِل أولاً وأخيرًا - فإن هناك من كبار الأدباء من لم يأنفْ أن يقوم بعملية الترجمة الَّتي تجمع بين التواضُع والصعوبة في آنٍ واحد . من هؤلاء غيته وشيللر وهيردر في ألمانيا ، وتشوسر وميلتون

ودرايدن وبوب وفيلدنغ وكولردج وكارليل في إنجلترا . وما زالت نفس التقاليد ساريةً حَتّى القرن العشرين حين نجد مترجمين من أمثال ميترلينك وكلوديل وجيد وبروست ولابو وروماں وسانتايانا وڤان ديك بروكس وغيرهم ، فقد وجد هؤلاء الأدباء الكبار أنَّ الترجمةَ عَمليةٌ مكمِّلة لرسالتهم الأدبية والفكرية ؛ حَتّى يحدث التواصل بين جمهورهم وبين التيارات الفكرية والأدبية الوافِدة من الخارج ، مما يساعد في رفع درجة الوعي وتوسيع الخلفية الثقافية عند القُراء .

ومن أشهر الترجمات الّتي تركت بصماتِها واضحةً على الفكر والفن في العالم ، الترجماتُ العديدة للإنجيل ، وخاصّةً الترجمةَ الّتي عُرِفت باسم ترجمة « الملك جيمس » ، وترجمة شليغل ، للدراما الإسبانية ، ولشكسبير ، وترجمة بودلير لإدغار آلان پو . وقد تميز كل عصر أو قرنٍ بالإقبال على ترجمة أعمال أديبٍ معين أو مفكّرٍ بالذات ، تتمشّى أعماله مع روح العصر . ففي العصر الكلاسيكيِّ الحديث أقبل المترجِمون على نقل أعمال هوراس من اللاتينية . وفي القرن التّاسعَ عشرَ كان هاينه الأديب والشاعر الألمانيّ ، الكاتبَ المفضَّل في نظر المترجِمين . وقد قام بعض الأدباء بترجمة أعمالهم بأنفسهم ، فمثلاً كتبَ أوسكار وايلد مسرحية « سالومي » بالفرنسية أول مرة لكي تقومَ الممثلة الفرنسية الشهيرة سارة برنار بتمثيلها ، وقد ساعده بيير لوي في الصِّياغة الفرنسية ، كذلك كتب بيكفورد « ڤاتيك » بالفرنسية ،ثم ترجمها صَمْويل هينلي فيما بعد ترجمةً احتلت مكانًا مرموقًا على خريطة الأدب الإنجليزيِّ . أمّا هجومُ عالِم الجمال الإيطالي كروتشي على عملية الترجمة و وصْفُه إياها بأنها القبحُ الأمين أو الجمال الخائن ، فإنه

لم يؤثِّر على إقبال المتخصِّصين على الترجمة بصفتها جسرَ التواصل الحضاريِّ بين الأمم والشعوب .

وكانت الحضارة العربية من الحضارات الَّتي أحيت حركةَ الترجمة بنقلها معظمَ إنجازات الحضارة الإغريقية إلى العربية ، وبذلك حافظت على هذا التُّراث الإنسانيِّ العظيم من العبث والضَّياع . وعلى الرغم من عصور الظلام الّتي عاشها العالَم تحت وطأة الحكم العثمانيِّ المتخلِّف والَّذي استمر خمسة قرون ، فإن رفاعة رافع الطهطاوي قام في منتصف القرن التاسعَ عشرَ بحركة إحياءٍ حضاريّ ، تمثَّلت في فتح كل نوافذ الترجمة المُمكِنة على إنجازات العصر الحديث ، وأنشأ مدرسة الألسن خصِّيصًا لإمدادِ العالم العربيِّ بالمترجِمين الأكْفاء ، لكننا للأسف لم نستغلَّ قوة الدفع الكبيرة الَّتي أحدثها الطهطاوي ، وتركناها للضُّمور والتَّدهْور على الرغم من حاجتنا الشديدة للاطِّلاع على الإنجازات الحضارية لعالمنا المعاصر . ونحن في مصر ، نكاد نَحِنُّ على المترجمين بالملاليم لكي يقوموا بعملهم ، وكأننا نتعمَّد إجبارهم على كُرْهِ عملهم ؛ لذلك لم يَعُدْ لدينا مترجِمون بين أبناء الجيل الحالي ، بل لم نعد نجد مُترجَماتٍ إلا في مجال القصص البوليسية و كُتبَ الإثارة الرخيصة . أمّا أمهات الكُتب العالمية فلا شأن لنا بها ، ولعلنا نشعر بقمة المأساة عندما نعجز عن القيام بما قام به رائدٌ كبير مثل الطهطاوي في مجال الترجمة والتواصل الحضاري منذ النصف الأول من القرن التاسعَ عشرَ .

يَحدُث هذا برغم وَعْيِنا الحاد بضرورة الترجمة الَّتي لا تحتاج إلى جدل . ويكفي أن نَذكر في هذا المجال ما قاله الدكتور طه حسين في تقرير له حول « اقتراحات لجنة التَّرْجمة والتبادل الثقافي » : « لست في حاجة إلى الإطالة

في أن تَبادُلَ المنافع بين الأفراد من أبناء الشعب الواحد وبين الشعب وغيره من الشعوب هو الأصلُ الأول من أصول الحضارة الإنسانية . فذلك شيءٌ مقرَّرٌعرفه الناس منذ زمن بعيد . وهذه المنافع كثيرة مختلفة ، منها المنافعُ المادية ، والوسيلة إليها التعاونُ التجاريّ والاقتصاديّ ، ومنها المنافع المعنوية والوسيلة إليها تبادلُ المعرفة على اختلاف ألوانها ، وهو الَّذي نسميه في العصر الحديث تبادلاً ثقافيًا ، وهو يتحقق حين يَلقى بعض الناس بعضًا ، فيكون بينهم التعارفُ وتتصل بينهم الأحاديث، و يعرف بعضهم ضمائرَ بعض ، فيكون بينهم الائتلاف أو الاختلاف ، و يكون بينهم السلام أو الخصام .

وكلاهما يؤثِّر في تقوية الحضارة وترقيتها ، وفي تزكية القلوب وتنقيتها . وبمقدار ما يشتدُّ الاتصال بين الشعوب وينتظم بينها تبادل المنافع ، يَعظُم حظُّها من الحضارة ونصيبُها من الرُّقِيّ ، وتعرف الشعوب ذلك فتجدُّ في تقوية هذا الاتِّصال وتنظيمِه لتعطيَ ما عندها وتأخذ ما عند غيرها .

وما أكثرَ الأممَ التي عاشت دهرًا طويلاً أو قصيرًا في عُزلة عن غيرها من الأمم ، فكانت حياتها خشنةً غليظة ، وكانت قلوبها وعقولها وأذواقها وأخلاقها أشبهَ شيءٍ بالكنوز المطمورة الَّتي يَجهلها الناس ، ويجهلها أصحابها فلا ينتفع بها أحد ، حَتّى إذا اتصلت بغيرها من الأمم ظهرت هذه الكنوزُ قليلاً قليلاً ، وأخذ نفعها يَعمُّ حَتّى أصبحت مؤثِّرًا خطيرًا في حياة الإنسانية كلها . والناس يتفقون في هذا العصر على أن التعاون الثقافيَّ بين الشعوب يكون بالتقاء علمائها وأدبائها والمثقفين من أبنائها ، على اختلاف ما يتخصَّصون فيه من فروع الثقافة ، ويكون تبادلُ البعوث العلمية والأدبية

والفنية ، ويكون تبادلُ الكتب والمطبوعات على اختلافها . و واضحٌ أن لا سبيلَ إلى شيء من ذلك إلا إذا تحقَّق شرطه الأول ، وهو أن تتبادل الشُّعوب تعلُّم اللغات ولاسيما اللغاتِ الَّتي امتاز أصحابها بالرُّقِيِّ والتفوُّق في المعرفة على اختلاف فروعها .

ولم تتعقَّد شئون التبادل الثقافيِّ في عصر من العصور كما تعقَّدت في هذا العصر ، فقد تنافست الأممُ المعاصرة في تقوية حظوظها من المعرفة حتى تجاوزت في ذلك كلَّ حدٍّ مألوف ، وأصبح من الواجب على كل واحدة منها أن تعرف ما عند غيرها لتنتفع به .

و ليس بُدٌّ للعربيِّ في هذه الأيام من أن يعلَم عِلمَ كل هذه الأمم - من جهة - ويعلَم - من جهة أخرى - علم أمم شرقية شارك قدماؤها في تكوين تراثه القديم ، وأخذ محدَثوها يُشارِكون في الحضارة الحديثة مع شيء ظاهر من التفوُّق والامتياز . فأول ما يَجِب على مصر هو أن تُعنى أشدَّ العناية وأقواها بدرس اللغات الأجنبية الغربية والشرقية ، ويكون ذلك بإنشاء معاهد خاصة لهذا الدرس من ناحية ، وبإدخال اللغات الأوربية الكبرى في التعليم الثانويِّ الّذي يؤدي إلى التعليم العالي من ناحية أخرى ، على أن يختار التلميذ من بينها لغتين كما هي الحال في البلاد الراقية كلها .

وإذا عُني المصريون بإتقان اللغات الأجنبية المختلفة ، أتيح لهم أولاً أن يَذهبوا إلى البلاد الغربية والشرقية على اختلافها ليعلَموا عِلمها وليفقِّهوا فيه قومَهم إذا رجَعوا إليهم بالتعليم والتأليف والترجمة .

وهذه الترجمةُ نوعان : أحدهما لا بدَّ منه لإغناء اللغة العربية نفسها أولاً ،

ولتمكين أعظم عدد مُمكِن من المثقفين من أن يُحسِنوا العلمَ بأصول الحضارة الإنسانية ، شرقيها وغربيها ، قديمها وحديثها ، وذلك بنقل أصول العلوم وروائع الأدب في اللغات المختلفة إلى اللغة العربية ، وسيكون من أبناء الشعب من لا يُحسِنون لغة أجنبية ما ، فلا بدَّ من أن نفتح لهؤلاء أبوابَ الثقافة العالمية والأدب الرفيع ، وسُبُل ذلك إنما هو ترجمةُ تلك الأصول وهذه الروائع .

والنوع الثَّاني من الترجمة هو الَّذي يتصل ببعض الكُتب اليسيرة الَّتي تيسِّر الثقافة لأواسط المتعلمين ، وذلك بأن نَنقُلَ إلى لغتهم بَسائطَ الفلسفة والعلم والأدب من اللغات المختلفة ليُشارِكوا في الحضارة الإنسانية من قريب مشاركة المُلِمِّ بها الَّذي لم يضرب بينه وبينها من الجهل حِجاب كثيف .

و واضحٌ جداًّ أن هذه الخطة عسيرةٌ ، يحتاج تنفيذُها إلى جهد ثقيل و وقت طويل . ولكن باريس لم تُبْنَ في يوم واحد ، كما يقول الفرنسيون ، وحَسْبُنا أن نبدأ العمل جادّين صادقين مصمّمين على أن نمضي ويمضي أخلافُنا فيه إلى غايته ، والله وليُّ التوفيق .

الفصل الخامس
الدِّعاية

يَتفق معظمُ النُّقاد في النفور من استخدام اصطلاح « الدعاية » عندما يُحلِّلون الأعمال الفنية بصفة عامة والأعمالَ الأدبية بصفة خاصة ؛ ذلك أن الدِّعاية ارتبطت في الأصل بالترويج لسلعةٍ معينة : سواء أ كان هذا الترويجُ ينهض على حقائقَ صادقةٍ أم دعاوى كاذبة . فالرَّواج التِّجاريُّ يمثِّل الهدف الأول والأخير للدِّعاية الَّتي أصبحت في العصر الحديث فنّا وعلمًا لهما فروعُهما وتخصصاتُهما المختلفة ، الَّتي لم تعد مقصورةً على ميادين الاقتصاد والتجارة ، بل امتدت لتشملَ ميادينَ السياسة ، والاجتماع ، والفكر ، والأيديولوجيا ، وحاول القائِمون على الدِّعاية استخدامَ اصطلاحات تحمل في طياتها قِيَمًا ثقافية وفكرية وإنسانية ، فتارةً يَستعملون لفظ « الإعلام » الَّذي أصبح من علوم العصر الحديث ، وتارةً أخرى يرفعون شعار « الدعوة » الَّذي قد يوحي بالمبادئ الإنسانية والمُثل العليا الَّتي يدعو إليها أصحاب المذهب؛ وبذلك يَتفادَون الحساسية المرتبطة بالدعاية المباشرة .. ولكننا إذا تحرَّينا جوهر القضية لَوجدنا أن الدِّعاية كامنةٌ سواء تخفَّينا وراء مصطلح « الإعلام » أو « الدعوة » ، ولذلك فالجدل الحقيقيُّ يدور حول أسلوب الدِّعاية وفنونِها ، وليس حول قبولها أو رفضها ، ذلك أنها حقيقةٌ راسِخة في

حياتنا المعاصرة ، ولا يمكن تجاهلُها على الإطلاق .

والأدب بحُكْم أنه من الفنون الَّتي تَستخدم الألفاظ والكلمات الَّتي تستخدمها الدِّعايةُ كأداة أساسية لها ، قد اكتسب حساسيةً معينة ضد كل ما يَمُتُّ للدعاية بِصلة . لكن هذه الحساسيةَ تزول إذا أدركنا أن جميع الفنانين والأدباء على مرِّ تاريخ الحضارة الإنسانية كان هدفُهم الدعايةَ لقيمةٍ فكرية أو فنية أو جمالية أو إنسانية معينة من خلال أعمالهم . والفرق الجوهريُّ بينهم وبين رجال الدِّعاية هو في استخدام المَضامينِ الفكرية والأشكال الفنية الَّتي لا تنفصل عن القيمة الَّتي يَدْعون إليها ، حتّى بعد توصيلها إلى الجمهور . أمّا الدِّعايةُ الصريحة فتستخدم أدواتها الفنية والعلمية لتوصيل مفعولها إلى الجمهور ، وبمجرَّد الانتهاء من عملية التوصيل واستيعاب الجمهور لمضمونها يَنتهي دورُها تمامًا . فالغاية هنا تبرِّر الوسيلة ، وتنفصل عنها أيضًا .

أمّا في مجال الفن فالغايةُ لا تنفصل عن الوسيلة ، كما لا ينفصل الشَّكل عن المضمون . ولذلك فعملية التوصيل تَنهض عليهما بنفس الدرجة لأنهما يَصِلان إلى الجمهور في نفس اللحظة ، فكلاهما الغايةُ والوسيلةُ في الوقت نفسه . أمّا إذا اعتبر الأديبُ شكله الفنيَّ مجردَ وسيلةٍ لتوصيل مضمونه الَّذي يعتبره غايتَهُ ، الوحيدة ، فإنه بهذا لا يختلف كثيرًا عن رجل الدِّعاية . والأدب الَّذي يُكتَب بهذا الأسلوب الدعائيِّ قد يَلقى رواجًا في عصره الراهن ، بحُكْم انتشار الآراء والاتجاهات والأفكار الَّتي يبشِّر بها في ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة ، ولكن بانتهاء هذه الظروف المتغيِّرة بطبيعتها يفقد الناسُ اهتمامهم بمثل هذا الأدب الدعائيِّ المرحلي ، ويتحوَّل إلى مجرد توثيقٍ سياسيّ أو اجتماعيّ من الدرجة الثانية ، لأن الّذي قام به

أدباءُ غير خبراءَ في مناهج المسح والتوثيق .

وهناك بعض الأدباء الذين اشتُهِروا في عصرهم ، ومع ذلك جاء حُكم التاريخ فيما بعد ليُخرِجهم من زمرة الأدباء ، ذلك أنهم لم يفرّقوا بين الدعاية والفن ؛ ومن ثم فَشِلوا في توظيف الشكل الفنيِّ الّذي يحفظ أعمالهم من الاندثار .

فالدِّعايةُ بطبيعتها مؤقَّتة وطارئة وفورية ، تريد أن تصل إلى فكر الجمهور و وجدانه بأسرع وأسهل طريق ، وغالبًا ما تكون الأفكارُ والآراء والاتجاهات الّتي تروِّج لها مؤقتةً وطارئة وفورية ورهينة المرحلة المعاصرة . أمّا الأدبُ ففنٌّ يتعامل مع جوهر الإنسان ، بصرف النظر عن اختلاف نوعية المكان والزمان . صحيحٌ أنه يُبلوِر الظروفَ الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتغيِّرة ، لكنه يَقتصِر على تجسيد آثارها المنعكِسة على الجوهر الإنسانيِّ . فالإنسان هو محور اهتمامه ، وكل العوامل المؤقَّتة الأخرى تدور في فلكه ، ومن هنا كانت قدرةُ الفن الأصيل على تخطِّي حدود المكان والزمان . فنحن لا نستطيع قراءة صحيفة يومية بعد مُضيِّ يوم واحد على صدورها ، حتى لو كانت تدور حول أخبار حرب تهدِّد السلام العالميَّ ، في حين أننا نستمتع بقراءة مَلاحِم هوميروس الّتي اتخذت مضمونَها من حروب حدثت في اليونان القديمة منذ آلاف السنين .

وكان أول استخدام صريح لاصطلاح « دعاية » propaganda في « مؤتمر الدِّعاية » الّذي عُقِد في عام ١٦٢٢ للإشراف على بَعَثات التبشير بالمذهب الكاثوليكي ، أي أنَّ اصطلاح « دعاية » حمل في طياته منذ بدايته مفاهيم

التبشير والدعوة والإعلام ، لذلك لم تَقتصِر الدِّعاية على الترويج لفكرة معينة ونشرِها على أوسع نطاق ممكن ، بل تفرَّعت وتشعَّبت مع مرور الزمن ، واقتربت من مجالات الأدب والفن حين قال البعض إنها تَكمُن في وجهة نظر الأديب تجاه الحياة والمجتمع ، وفي تعبيره عن كيانه الذاتي داخل الكيان الكبير للمجتمع . ومن الواضح أنه لا يوجد عملٌ أدبيٌّ بدون وجهة نظر محدَّدة ، وإن كانت لا تنفصِل إطلاقًا عن شكله الفنيِّ العام ، بل إن بعض النُّقاد والدارسين – اعتمادًا على هذا المفهوم – تطرَّف إلى الحدِّ الذي قال فيه : إن « كل الفن ليس سوى دعاية » ؛ وبالتالي وضع الفنَّ تحت بند الدعاية بدلاً من وضعها تحت بند الفن .

وكان هذا نتيجةً طبيعية لوقوع الأدباء في خطأ التركيز المباشِر والتقريري على آرائهم الشخصية ، سواء أ كانت آراءً منحازة متحيزة ، أم آراءً محايدة موضوعية . فالتفريقُ في هذه الحالة لا يُهِمُّ كثيرًا لأننا نهتم بموضوعية العمل الأدبي الفنية أساسًا ، وليس بموضوعية الأديب الفكرية ، وقد حاول أصحابُ هذا الاتجاه تدعيمَ رأيهم بأن الإنسان بطبيعته لا بد أن ينحاز إلى جانبٍ ما ، ولذلك لا بد أن ينحاز الكاتبُ إلى طبقته الاجتماعية حيث توجد مصالحه المادية .

ومع ظهور الاشتراكية تَرسَّخ هذا المفهومُ لدرجة أن الأدب تحوَّل إلى مجرد بوق أجوفَ للمبادئ الجديدة ، وتحوَّلت الأعمال الأدبية إلى عرائض اتهام موجَّهة ضد كل الطبقات الاجتماعية الَّتي كانت موجودةً قبل انتشار المبادئ الاشتراكية . وظهر مذهبٌ أدبيٌّ جديد عُرِف باسم « الواقعية الاشتراكية » يهدف إلى تأييد كل التطبيقات الاشتراكية ، وافتعال التفاؤل

بمستقبل البشرية في ظِلٍّ العدالة الاجتماعية الجديدة ، مع مهاجمة كل الاتجاهات الأدبية الأخرى الَّتي نظر إليها نظرةً عدائية بدون أيٍّ مبرر . وكانت المحصّلة النهائية أن تَحوُّلَ مجال الأدب إلى قاعة محكمة يُدانُ فيها كل أديب لا يُعلِن عن ولائه المباشر والأعمى للاتجاهات الجديدة . وكانت هذه الإدانةُ لا تعني للأدب أية قيمة فنية أو فكرية أو جمالية بعد أن أُجْبِرَ على الخروج من مجال الفن الجميل الخلاق إلى ميدان الدعاية الصريحة السافِرة .

لكن مشكلةَ العَلاقة الحرِجة بين الأدب والدعاية لا تقع على كاهِل الأدب وحده ، بل تقع بنفس الدرجة على عاتِق القارئ الَّذي يتحتَّم عليه صرفُ النظر عن البحث عن الفكرة الَّتي يسعى الأديب إلى التعبير عنها في عمله الأدبي ، فهو بذلك يبحث عن سرابٍ لاستحالة الفصل بين المضمون الفِكْرِيٍّ والشكل الفنيٍّ ، وعليه أن يَستوعِب ويتذوَّق العمل كوحدة متكامِلة ، ولن يتأتّى له ذلك إلا من خلال نظرته الموضوعية إليه ، وبعد تنحية كل آرائه المفضَّلة وأفكاره المسبقة جانبًا ، حتى لا تُلقي ظلالاً قد تطمس الحقيقة له . أمّا القارئ الَّذي يُصِرُّ على أن الأدب مجرد دعاية لفكرةٍ وترويجٍ لاتجاه ، فعليه أن يَستخلص ما يشاء من العمل الأدبيٍّ ، لكن مسعاه سيخيب لأنه سوف يحصل على نتائجَ لم يهدف إليها الأديب ، فهي نتائجُ خارِجة بطبيعتها عن نطاق الشكل الفنيٍّ ، وتتشابه إلى حدٍّ كبير مع النتائج الَّتي يخرج بها القارئ نفسه من قراءة مقال يعالج نفس القضية الَّتي تصوّر وجودها في العمل الأدبيٍّ . وبذلك تَنتفي الفروق بين ما هو فنٌّ وما ليس بفنٍّ ، ذلك أن مثل هذا القارئ حرم نفسه من متعة تذوُّق العمل الفنيٍّ عندما اقتصر جهده على فهم الفكرة أو المضمون .

ومع كل ذلك يجب ألا نتحرَّجَ عندما نُناقِش العَلاقة الفعلية بين الأدب والدِّعاية . فلا شك أن الدِّعاية تشكِّل المادة الخام والأولية التي يصاغ منها العملُ الأدبيُّ في مراحله الأولى . فالأديبُ يبدأ عمله من وجهة نظر محدَّدة معينة توصَّل إليها نتيجةً لتجاربه في الحياة ، واطِّلاعاته الواسعة في مجال الفكر والثقافة ، واستيعابه للظروف الموضوعية التي يمرُّ بها البشرُ في مجتمعه المعاصر . ومن هذه القاعدة يبدأ البناء الَّذي يتخذ لنفسه كِيانًا مستقلا يصمد لاختبار الزمن ، ويُحيل وجهةَ النظر الَّتي بدأ منها إلى جزء عضويٍّ من النسيج الفكري والحضاري للبشرية ، بدلاً من أن تظلَّ شيئًا مجرَّدًا يمكن أن يندثر مع تقلُّبات الزمن . فالفنُّ يَمنح الفكر جسدَه الحيَّ المتجدِّد ، ويَخرج بالأفكار من نطاق عصرها المؤقَّت إلى مجال الخلود الإنسانيِّ . والدليلُ على ذلك موجود في كل الأعمال الأدبية العظيمة ابتداءً من أريستوفانيس ومرورًا بدانتي وأبي العلاء المعرِّي ، وبانيان ، وديكنز ، وإبسن ، وبرنارد شو ، وانتهاءً بمالرو ، وبيكيت ، ومن يأتي بعد ذلك .

ومن الواضح أن معظم الأدباء الذين تركوا بصماتِهم الخالدةَ على صفحات الأدب الإنسانيِّ ، كانوا مدفوعينَ بروح الاحتجاج أو الرفض أو الغضب أو التمرُّد أو الثورة على وَضْع الإنسان في عصرهم . وهذا الموقف يحتِّم عليهم تصوُّرَ البديل الَّذي يمكن أن يحلَّ محلَّ الوضع المرفوض منهم ؛ مما يؤدِّي بهم إلى المناداة – بطريقة أو بأخرى – بمبادئ إنسانية جديدة ، أي الدِّعاية لها . هنا يَكمُن الفرق بين الأديب الَّذي يدخل بهذه المبادئ رحابَ الفن العظيم ، والأديبِ الَّذي تشغله القضية الفكرية بحيث يضع فنَّه في خدمتها بدلاً من تفاعُلِها العضويِّ والحي معه . ولذلك فإن روح الاحتجاج

أو الرفض أو الغضب أو التمرُّد أو الثورة يمكن أن تتحوَّل إلى انفعال جامح مؤقَّت وفارغ ، إذا لم تتجسَّد في عَمَلٍ أدبيٍّ يتذوَّقه الناس في كل زمان ومكان . فهذا العمل شرطٌ أساسيّ وضروري لاستمرارها كتراثٍ إنسانيّ بعد الانتهاء من فورتها الغاضِبة العَفْوية الطارئة .

ويقول بعض النُّقاد إن العمل الأدبيَّ الناضِج قادرٌ على الجمع بين الفن والدِّعاية ولكن ليس في الوقت نفسه ، ففي حَمِيَّة القضية الفكرية أو الاجتماعية المطروحة غالبًا ما لا يَلتفتُ الجمهورُ العاديُّ إلى القيم الفنية والجوانب الجمالية الموجودة في العمل الأدبيِّ ، ولكن مع انطفاء الفورة وزوال غبار المعركة ، تتكشَّف هذه القيمُ والجوانب الَّتي تمكِّن الأجيال التالية من تذوُّق العمل الأدبيِّ . وهذه الأجيالُ لن تهتمَّ بالمشكلة الفكرية أو الاجتماعية ، بل ستنظر إليها على أنها مجرَّدُ مادة خام للمضمون الفكريِّ للعمل الأدبيِّ . ولذلك ترتبط الدِّعايةُ غالبًا بالأعمال الأدبية الحديثة والمعاصِرة قبل أن تدخل ضمن التُّراثِ الأدبيِّ والتقاليد الفنية . وفي أحيان كثيرة يُثير عملٌ أدبيّ جدلاً واسعًا ، ويحقِّق شهرةً عريضة في عصره ، ولكن بمجرد انتهاء هذا العصر يَدخل في زوايا النسيان ويتحوَّلُ إلى مجرد أثرٍ تاريخيّ ، عندئذ نُدرِك أن مؤلِّف هذا العمل ركبَ موجةَ الدعاية والترويج لفكرة سائدة في عصره ، وعندما بلغت الموجة قمتَها ، بلغت شهرةُ الأديب قمتَها معها لارتباطها بها ، ومع هبوط الموجة كان لا بد أن تهبط شهرتُه معها ، لأن عمله اعتمد على ضجيج الدِّعاية المؤقَّت بدلاً من توظيفه لصوت الحكمة الهادئة المتأنية الَّتي ارتبطت بالفن العظيم على مَرِّ عصوره . وقد يَحدث إحياءٌ لمثل هذا الأديب في عصر تالٍ ، ولكنه إحياءٌ مرتَهن بإمكانية إثارة القضية

الفكرية نفسها مرة أخرى ، وهو إحياءٌ مؤقّت لا يمكن التنبؤُ به على أية حال .

ولا بد أن تقودَنا العَلاقة بين الأدب والدِّعاية إلى قضيةِ المعاصَرة . فمن المعروف أن الفنان ابنُ عصره – شاء أم أبى – والفنان الّذي لا يستطيع أن يُبلورِ روحَ عصره لا يمكن أن يُبلورِ روحَ أيٍّ عصر آخر . ولكن لا يعني هذا أن يتحوّل الفنان إلى مجرد مرآة لعصره ، يَعكس ولا يَستوعب ، يُسجِّل ولا يفسِّر، يتكلَّم ولا يَعي . فالفن بطبيعته استيعابٌ وتفسيرٌ و وَعْي ، مما يحتِّم على الفنان أن يُصبِح شاهدًا على عصره وضميرًا له ، بالرغم من أنه ابنُه ونتاجه . ولن يتأتّى له ذلك إلا بالحصول على الموضوعية الفنية فضلاً عن الموضوعية الفكرية ؛ أي أن عَلاقةَ الفنّان بعصره علاقةٌ حساسة وحرجة وزاخرة بالمتناقضات ، لأنها تحتِّم عليه الاتصالَ به والانفصال عنه في الوقت نفسه . فإذا اقتصر الفنان أو الأديبُ على الاتِّصال الحيِّ بعصره ، فمن المحتمَل أن يتحوّل إلى بوق دعاية أجوف له ، وإذا اقتصر على الانفصال عنه فقد يُصبِح ثائرًا ناقمًا دون مبرِّرات إنسانية وفكرية تَستدعي هذا . أمّا هذا المزيجُ العجيب من الاتصال والانفصال فيمكِّن الفنانَ من استيعاب أبعاد عصره ثم استشراف آفاق مستقبله ؛ بحُكْم ارتفاعه فوق وعي الإنسان العاديِّ ، ومن ثم رؤيته ما لا يمكن للآخرين رؤيتُه .

من هذا يتضحُ لنا أنه لا جُناحَ على الفنان أن يتحمَّس لفكرةٍ ما في عصره ومجتمعه ، أو أن يرفضَها بالدَّرَجة نفسها ، فالعِبرة بمدى تحكُّمه وهضمه لأدواته الفنية الّتي سيصوغ بها حماسه أو رفضه في عملٍ فنيٍّ ناضج . أمّا إذا اكتفى بالحماس أو الرفض ، فإنَّه يكون قد عجَز عن الانطلاق من رِبْقة الدعاية المؤيدة أو المضادَّة على حدٍّ سواء . فهذا الفارِقُ لا يُهِم طالما أنه لم

يدخل نطاق الفن الجميل ؛ عندئذٍ يَتساوى مع المصلِحين الاجتماعيين والمفكِّرين السياسيين ، وإن كان يَقِلُّ عنهم في الدَّرَجة والخبرة والممارسة ، لأن مجالَ الفن شيء ، ومجالاتِ الإصلاح الاجتماعيّ والفكر السياسيّ والتحليل الاقتصادي شيءٌ آخر . والدِّعايةُ لفكرة معينة لا تعني الصوت العاليَ ، والطبلَ الأجوف ، والحماسَ المتشنِّج . قد يحدث هذا في مجالاتٍ غيرِ مجال الفن الَّذي يُحتِّم التركيزَ على الجوهر الإنسانيِّ وتجسيدَه على مرِّ العصور وَسْطَ كل الظروف الاجتماعية المتغيِّرة والاتجاهات الفكرية المتطورَّة ، والمراحل الحضارية المتتابِعة . وبذلك يحافظ على القيم الإنسانية من خلال قِيَمِه الفنية والجمالية والفكرية .

هذا الكتاب

يساهم في تعميق وعي جمهور متذوقي الأدب بحقيقة المصطلحات والأشكال والأجناس الأدبية التي شكلت خريطة الأدب العالمي ، وأصولها التاريخية وتطورها ، من خلال أشكال محددة ومتبلورة وفلسفتها الإنسانية والفكرية التي جسدت آمال الإنسان وآلامه في بحثه عن معنى وجوده في الحياة . وبذلك يتمكن القارئ من الإلمام بتقاليد العمل الأدبي ، كما يمتلك اليقظة والوعي في مواجهة أي ناقد مدعٍ يحاول وضعه موضع التلميذ الغرّ في مواجهة الأستاذ العالم .

أدبيات

١ - الأدب المقارن
٢ - أدب الرحلة
٣ - المدائح النبوية
٤ - أدب السيرة الذاتية
٥ - الأدب الفكاهي
٦ - فن الترجمة
٧ - علم اجتماع الأدب : مقدمة
٨ - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم
٩ - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني
١٠ - النموذج الإنساني في أدب المقامة
١١ - الفكاهة عند نجيب محفوظ
١٢ - أدب السيرة الشعبية
١٣ - نظرية الدراما الإغريقية
١٤ - البلاغة والأسلوبية
١٥ - جدلية الإفراد والتركيب
١٦ - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني
١٧ - الصورة الأدبية في القرآن الكريم
١٨ - بلاغة الخطاب وعلم النص
١٩ - أشكال التخيل ؛ من فتات الأدب والنقد
٢٠ - في النثر العربي
٢١ - الرواية اليونانية القديمة
٢٢ - فن القصة عند عبد الحليم عبد الله
٢٣ - المصطلحات الأدبية الحديثة
٢٤ - موسوعة الإبداع الأدبي
٢٥ - فنون الأدب العالمي

ترمي سلسلة « أدبيات » ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساسًا بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ؛ ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩